

مُصطفى إبراهيم حسين

مَكْحُونٌ مُبِدِّعًا وَنَافِتًا

المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية

المحتوى

مقدمة	٣
تقديم — يقام دكتور عبد بدوى	١
مقدمة البحث	٢
الفصل الأول	٤
دراسة تميذية	٥
البيئة والعصر	٦
أوضاع على الحياة	٧
الفصل الثاني	١٣
نشأة ذهنه وتطوره	١٤
مرحلة النشأة	١٩
مرحلة التضخم	٤٦
الفصل الثالث	٤٧
ملامح أساسية	٤٩
أسلوب التناول للملوكات	٥١
الروح المصرية	٥٤
الجنس	٥٦
الفصل الرابع	٦٢
في البناء والشكل اللغوى	٦٣
البناء الفنى	٦٨
الشكل اللغوى	٦٩
الفصل الخامس	١١١
جهود الرائد والوجه	١١١
في التاريخ الأدبي	١١٣
في النقد الأدبي	١١٣
يعسى حق والريhani	١٢٠

تصريم

بقلم الدكتور عبد بدوى

عضو لجنة التحرير

الذى لا شك فيه أن يحيى حق على قنديل أم هاشم — مثل قنديل أم هاشم — في أفق الأدب الحديث ، وظل « بقطر » منه للقراءة بقدر ، فهو مع أصحابه « شحيح » لا يعطى إلا بقدر ومع هذا فإن ما يعطيه يطال منه دائمًا وجه مصر . يتألق منه دائمًا وجه مصر .

إنه في الغالب لا يخاطر فيها يكتب ، ولا ياتي بنفسه إلقاء في التبارات الجديدة الحارة ، وفي الوقت نفسه لا يتصادم بعنف مع الأشياء من حوله ، فإذا كان لأبد أن يقول شيئاً ضاغطاً قاله من خلال الرمز ، أو برفق ناعم لا يكاد ي بين .

فالذى يسيطر بحق على أغلب ما يكتب هو ما يمكن أن يسمى بأسلوب التراجع أو التذكر ، فما يسيطر عليه حقيقة هو كل ما مرّ من مراحل حياته ، وكل ما أثر عليه تأثيراً شخصياً ، وبعبارة أخرى كل ما اتصل بأسرته التي عاش خلافاً ، وكل ما صاحفه خلال دراسته حتى تخرج في كافية الحقوق ، ثم بصفة خاصة تلك الفترة التي عاشها في وظيفة (معاون إدارة ١٩٢٧ - ١٩٢٩) وأخيراً ضربه في كثير من جوانب الأرض ، وكثير من جوانب الحياة « على باب الله » .

ويضاف إلى هذا العالم الشخصى الذى عاش خلاله يحيى حق ، هذا « المناخ الفكري » الذى ازدهر في أوائل هذا القرن ، والذى كان من ملاعنه — لظروف سياسية — الخضراء وراء العثور على « شخصية مصر » من خلال الكلمة . ولقد كان أبرز الداعين إلى الشخصية المصرية هؤلاء المتحمسون لخلق القصة المصرية .

(د)

ولقد كانت الظروف مهبة ليعي حق ليضع لبنة ، ويسير خطوة في هذا الاتجاه ، فهو قد عرف الحياة داخل الطبقة المتوسطة في مدينة القاهرة ، ثم إن الظروف تدفعه ليقوم برحلة إلى الجنوبي ، حيث اخترط بالفلاحين هذا النوع من الاختلاط الذي مزجه بصيم الحياة إلى حد الأكل من البصل والسريس ، والحصول — كما يقول — على السعادة العميقية مع العبر .

ويفضل هذه الرحلة إلى أعماق مصر ظهر في كتابات يحيى حق الاهتمام الساخن بالطبيعة المصرية ، وبالتاريخ المصري القديم كخلفية تشاغله ، وبهذا النوع من المرح الرزين الذي لا يصرخ كما تجد عند المازني ، أو يسُف كما تجد عند أوساط المتأدبين ، فقد كان كلّ همه فيما يكتب أن يشير هذا النوع من الفكاهة الحادة التي لا يسلم حتى هو منها . فهو كثيراً ما يقع بين يراثته نفسه ، وبخاصة حين يتعرّض لطوله الذي يزيد على المتر — كما يقول — **لِسْكَيَّة** .

ولقد ظل محافظاً إلى حد ما وبطريقته الخاصة على تقاليد تلك المدرسة التي كان من هبها البحث عن شخصية مصر ، والتي كان من أبرز دعاتها محمد حسين هيكل . ومع أن يحيى حق يسير في هذا الاتجاه وكأنه يدافع في مسيرته شيئاً يلاحقه من أصوله ، إلا أنه يتميز عن أنصارها بالقصوة أحياناً على الإنسان المصري ، وبخاصة حين يمزجه مزيجاً بالحيوان ، وحين يتحدث عن « صنانه وقرعه » وشنان بين ما كتبه يحيى حق في هذا المجال وما كتبه سلامه موسى ، وتوفيق الحكيم ، ود. حسين فوزي ، ود. حسين مؤنس . بل وبين ما كتبه العقاد في فترة مبكرة عن مصر في كتابه عن سعد زغلول .

وعلى كلّ فيجي حق بصفة عامة لم يأخذ مواقف حاسمة من قضايا مجتمعه ، ولم يقف على زوايا حادة في تاريخه الأدبي ، فهو دائماً أسرع للعواطف « الوسطية » وما لا يتصادم مع القضايا الكبيرة المعروضة بالرجال

(ن)

المدججين ، واعمله هنا يضحي بكثير من شخصياته ، ويسلمه لاقتل
بعد أن يضعها في مواجهة مصيرها .

وإذا كان يحيى حتى يحدد غاية فنه بالصدق ورشاقة التعبير والدقة ،
فإنه يقدم كل هذا بأستاذية المتمكن من فنه ، فله طريقة الخاصة في الرمز
والتشبيه ، والاستطراد ، والحمل الاعتراضية ، والنقاط الكلمة العامية
ثم وضعها في مكانها الصحيح الذي يتغافل عنها بشغف ، بالإضافة إلى اهتمامه
باللغة وعدم خضوع الفكر لسيطرة مطالب تأليف العمل . وترتبها ، وربط
بعضها بعض ، فهو من أنصار الحمامة التي «تفقر» لا الجملة التي تمشي .
ثم إن له طريقة الفريدة في التمجيم ، فهو يطلق حواسه المشرعة —
ولا أقول المرحفة — وبخاصة حاسة البصر والشم ، بحيث يصبح لكل
شيء عنده ملمس ، ومذاق ، ورائحة . وعلم هذا هو السر وراء هذا النوع
من الشاعرية الذي يحول الكثيرون من أعماله إلى لوحات تعرف من نونه موسيقية .

وعلى كل فيحيى حق — كما يظهر من هذا المؤلف — يعتبر الحق واحداً
من جيل الرواد الذي وقع على أروع الأعمال الأدبية التي تمت في هذا العصر ،
فقد كان شيئاً جديداً في أسلوبه ، وتناوله للأشياء .
صحيح أنه يكلم — كما قال — عفو الخاطر ، وبحسب أنه فرد شرائعه ،
وقال أزورقه «خليها على الله» ولكن ما أكثر الذين حملهم في زورقه إلى
«البر الثاني» والذين سقاهم «سر الصنعة» وهو معهم في قاب الأمواج .
وآخر آفان هذا الكتاب الذي يقدمه مصطفى إبراهيم حسين عن يحيى
حق مبدعاً وناقداً ، والذي أضاء فيه جوانب متعددة من أعمال يحيى حق
لا يعتبر هدية تقدم ليحيى حق ، يقدر ما يعتبر هدية للجيل الذي تعلم
الكثير منه ، ويقدر ما يعتبر تحفة للحياة الأدبية كلها . . تلك الحياة
الأدبية التي أعطتنا ملائكة ماهراً سار على الموج باقتدار ، وبكلمة سر
خاصة به هي «خليها على الله» .

عبد الله بدوى

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة البحث

بدت لي فكرة هذا البحث في خريف عام ١٩٦١ . وعرضتها على صديقي الفيلسوف الأستاذ : محمد أبو المعاطي أبو النجا . ثم كان لقاء مباشر بالكاتب الكبير الأستاذ يحيى حقي يعزز له بمصر الجديدة : أنا وأبو المعاطي : وكانت الصورة التي أتاحها اللقاء مطابقة للصورة التي انطبعت في ذهني بعد ما قرأت آنذاك كل ما أمكن قراءته للأدب الكبير :

صورة فنان تلقاني عيق الإحساس بالحياة والإنسان ، شديد الإيمان ببلده وقيمته . جم التواضع إلى حد فد : أزال عن رهبة اللقاء إلى حد فقدت معه تحفظي وحيائي . فرحت أباً لأب في الرجل بماتحد وسقطات حسبتها عليه . وهو يتلقاها في موافقة مزبحة بالترحاب كأنما يغرنني يزيد من الحرارة والجاهزة ، وقد طال الحديث يومها . وسجلت ودونت من فمه في اهتمام جعله يوجه إلى هذا السؤال . ولم كل هذا الاهتمام ؟

وأدهشتني السؤال هنا بقدر ما أحرجني ووضعني أمام مسئولة ليست هينة . أدهشتني أن يستذكر يحيى حقي أن يحظى باهتمام من واحد من المتنبيين إلى جيل يعرف قدره وإن لم توات الفرصة واحداً من أبناء هذا الجيل ليقوم بأدفي حقوق الوفاء نحو الرجل الذي شارك في بناء القمة ثم قنع أن يحيا بعيداً عنها ، في الوقت الذي سلطت الأضواء على يائين سواه وأحسست أن السؤال أشيء بونزرة له : إذلا يكون وراء هذا الاهتمام من جانبني طائل ينتظر .

وانتقطعت - رغم شواغل العمل - عاماً كاملاً عاودت خلاله قراءة كل ما أتيح لي قراءته وشق على حقاً أن يكون من مجموعات يحيى حقي القصصية والتي نشرت بالفعل فيما نفذ ، ولم يعد منه ما يتيسر الحصول عليه حتى لدى الكاتب نفسه :

(ى)

وكان لا بد من العود إلى مطلب آخر ، إلى جانب هذه المجموعات التي أمكنني أخيراً الحصول عليها بجهد ، وهي الدوريات التي شهدت الثلاثينيات من هذا القرن : باكورة إنتاجه ، وإنماج سواه من رواد المدرسة الخديوية في القصة المصرية القصيرة . فرجعت إليها قارئاً وناقلًا ودارساً .

وفي خريف عام ١٩٦٢ تم البحث وبعثت بنسخة منه إلى الأستاذ يحيى حق ، وشغلني سفرى المفاجي إلى قطاع غزة عنلقائه بل عن مراجعة ما كتب . وأحسب أن لها ككتب آنذاك كثيراً مما لا أرضى عنه وأشعر الآن بخجل باللغ إزاء الكثير من العيوب والغرائب في هذه الدراسة التي يحتفظ الأستاذ يحيى حق بصورة منها .

وها آتنا بعد أعوام من إنجاز هذه الدراسة أعود إليها ، فأنتقض غرها ، وأعيد اخراجه في ثان وثوذة برغم الكثير من العوائق . تم تسوی على صورة أخرى أحسن نحوها بيرضا نسي ولعلها تكون وفاء ببعض الحق للكاتب الكبير . وإذا كان الإعجاب بالدور الذي يذله يحيى حق في حياتنا الأدبية هو الدافع وراء هذه الدراسة فقد حاولت أن تتجزأ من كل ما يخصها بالعاطفة ، أو يقودها إلى الأحكام السقمة .

إن أسلوب أسلوب الإطراء — في ميدان البحث والدراسة — هي الكلمة الحق ، ولا تنقص المؤاخذات من أقدار الكبار . بل المؤاخذة في موضع المؤاخذة هي كلمة النداء يძيمها العلم للكبار .

وأحب أن النقد ليس مجرد جلسة قضائية تضع الحق في موضعه ، وإنما القديعفهمه تفسير واستكشاف لأبعاد رعامت يدركها الأدب ذاته ، بل لم يقصد إليها . وهذا ما حذر صحت عليه هذه الدراسة في المثل الأول .. أن تكون صورةً يضع يحيى حق والدور الذي يذله في موضع يصبح فيه أكثر وضوحاً . وإذا كان هذا البحث هو أول دراسة شاملة وموضحة عن جهد أديبنا الكبير ، فإنه لا يفوتها الاعتراف بجهود سبقت : مقالات في صحف أو مجلات . وتحقيقات واستطلاعات حددت الكثير من مواضع الخطأ .

والله المستعان .
مصطفى إبراهيم حسين

القاهرة في ١٨ من شوال سنة ١٣٨٨ هـ
٢٩ من ديسمبر سنة ١٩٦٨ م

الفصل الأول

دراسة تمهيدية

- البيئة والعصر
- أضواء على الحياة

دراسة تمهيدية

البيئة والعصر

الدرس للأدب يعني حتى يلاحظ أن الطابع المصري هو أبرز سمات هذا الأدب - كما سوف يتضح ذلك بالدراسة . . . لهذا كان من الأنسب أن تتجه هذه الدراسة إلى تبيان أبرز المعلم للعصر والبيئة الذين درج فيها أدبنا ، إذ من الصعب أن نفصل بين الفنان والظروف المكانية والزمانية له .

لقد نشأ حبيبي حق ، وظهرت بوادر إنتاجه خلال أحراج فترة من تاريخ مصر المعاصر ، وهي أواخر القرن التاسع عشر ، وأوائل القرن العشرين . لقد ظهرت في هذه الفترة تعاليم الأفغاني ، ومحمد عبده ، ومصطفى كامل ، وسعد زغلول ، وقاسم أمين ، جنبا إلى جنب مع فن مختار في ميدان الفنون التشكيلية ، وفن سيد درويش في مجال الغناء والموسيقى .

وتضافرت الجهود - خلال تلك الحقبة من تاريخ مصر - على إبراز الشخصية المصرية وتدعيم كيانها . . وكان ذلك نتيجة لوعي الشعب بمعارض الاستعمار تلك المؤامرات التي كانت ترمي إلى زعزعة ثقة المصريين بقدراتهم .

وفي ميدان الأدب ، كان طبيعياً أن تظهر الدعوة إلى أدب مصرى إذ كانت ثورة سنة ١٩١٩ انتصاراً للفكرة القومية في المجال السياسي ، وكان قيام هذه الثورة يبعث في نفوس المفكرين أملاً بتحقيق الشخصية المصرية واستغلال هذه الشخصية في شتى الحالات الفكرية والأدبية ، وقد دارت هذه المحاولات حول الاتجاه إلى الواقع بصورة مباشرة ، بحيث أصبح على الفكر أن يخوض حل مشكلات هذا الواقع ، وعلى الفن والأدب أن يستمد

تجارب منه ، ولم يكن غريباً - والحال هذه أن تظهر موسيقى سيد درويش .. عقب الثورة وأن تظهر محاولات تلقي المسرح المصري ، والرواية المصرية ، والقصة المصرية ، وأن يحاول النّن المصري في ذلك كله ، إبراز الشخصية المصرية ، المتحررة ، والفرد المصري المتحرر^(١) .

وبالنسبة للرواد الأوائل لفتنة القصصي عامه ، كانوا في سعيهم من أجل القصة يحاولون عن وعي إبراز الشخصية المصرية ، ويربطون بين نصاهم الفني ، ونضالهم الوطني ، فلذا لم يكن عجيباً أن ترى (محمد حسين هيكل) صاحب أول رواية مصرية ناضجة يدعو إلى أدب مصرى سواء بطرق الأسلوب المباشر عن طريق مقالاته ، أو في روايته « زيناب » التي لم يصرح فيها باسمه - كمؤلف لها - واكتفى بأن كتب على غلافها يقلل « مصرى فلاح » .

وندع الآن هيكل في مقدمة كتابه « ثورة الأدب » يتحدث عن رسالة الأديباء الحسينيين فيقول : لقد انقضى عهد المقامات والترسل في نظر هؤلاء الحسينيين ، فلابد من صور جديدة ، هي صور الأدب الفوى الكبير ، هي القصة ، والأقصوصة ، وهي الشعر الوحداني ، وقد أعاد ثورة الأدب هذه أنها اقترنت بالثورة السياسية التي شبت في أثر الحرب الكبرى ، إذ بدأت في ٩ مارس سنة ١٩١٩ ، لم يكن المصريون يتطلبون في ثورتهم هذا الاعتراف باستقلالهم وسيادتهم ويطلبون حياة سياسية وصورة من الحرية السياسية على مثال ما في الغرب سواء ، فلتكون مظاهر الفن والأدب مصبوحة عندهم في قوله غريبة تكون آية للناس جميعاً على تقدمهم يسابقون الغرب إلى مختلف ميادين الحضارة ، وقد يسوقونه^(٢) .

(١) د. عبد الحسن بدر : تطور الرواية العربية . من ٤٤

(٢) محمد حسين هيكل : ثورة الأدب من ١٠

وقد اتفق كل من يحيى حق^(١) ، وعمود تيمور^(٢) على أن الداعين إلى خلق أدب مصرى كانوا من أشد المتحمسين لخلق أقصمة المصرية .

ويرى « عباس خضر » أن « محمد تيمور » كان أول من كتب هذه الكتابة المباشرة عن الشخصية المصرية في مقال له نشر بجريدة « السفور » في العاشر من أغسطس سنة ١٩١٨ يعنوان « شخصيتنا » تسأله فيه عن المسئ فجأة يقال الحق عن تقاعده المدمرى وعجزه عن القيام بعمل ذات تحقق المخاطر ، وإن أقدم عليه لا يلبي أن يعود القهقري بعد أن يسير في طريقه قليلاً تاركاً مشروعه في يد الإهال . ثم الموت^(٣)

ولم يكن في الدعوة إلى خلق الشخصية المصرية ، والأدب المصري ، والقصة المصرية . لم يكن في كل هذا ما يعني انتصار مصر عن عروبتها ، فقد ظلت مصر طوال هذه الفترة تردد حركة النضال الوطنى في سائر أجزاء الوطن العربي ، وفتحت صدرها للمهاجرين منها وتشجع مواهفهم الفكرية والفنية على السواء . وحتى « محمد حسين هيكل » الذي يعد من أبرز رواد القصة المصرية ، كان من أشد المتحمسين اعتناداً بالتراث العربي ، ودفاعاً عن فكرة « وجود القصة في الأدب العربي القديم » حيث لم تظهر — القصة في أوروبا — بمعناها الحديث إلا منذ القرنين الأخيرين حينما ذهب مؤرخو الأدب الغربي أنفسهم ، كما يدافع هيكل في حاسة بالغة عن اللغة الفصحى ، مهاجماً فكرة الخادع العامية للة للأدب أو الثقافة .

وقد عالج القصاصون — استحياء لمصرتهم — قضايا كانت على جانب كبير من الخطورة ومن أبرز هذه القضايا . قضية الفقر والثروات الطبيعية كل بطريقته الخاصة ، حتى الأغياء من هؤلاء القصاصين ، وقد التزموا في فهم ، هذه القضية ومن هؤلاء « محمد تيمور » وشقيقه « محمود تيمور »

(١) فجر القصة المصرية : ص ٢٥

(٢) دراسات في القصة والمسرح : ص ٤٨

(٣) عباس خضر : محمد تيمور — حياته وأدبه من

ومن هذه القضايا ذات الأثر البالغ في حياتنا الأدبية قضية « المرأة » التي كان قاسم أمين أول من أثارها بأسلوب علمي يتناسب وثقافته القائمة ، وقد تبى الفن التصصى هذه القضية من خلال المواقف والصور ، وذلك منذ عيسى عبيد وشحاته عبيد ، حتى أعضاء المدرسة الحديثة في القصة .

ومن القضايا التي أثارتها روح التطور آنذاك قضية « الصراع بين العلم والدين » وكانت هذه القضية تتاجرا طبيعياً اللقاء بين الشرق والغرب ، والاتساع على الاتجاهات التفكيرية للمذهب المادي ونظريات دارون ، إلى لا يبالغ إذا ما قررنا أنها قد طبعت العصر الحديث بطابعه الخاص .

ومن حسن حظ الفن التصصى في مصر — وهو يناقش هذه القضية — أنه كان شديد الاعتداد بالقيم الروحية التي رادت مصر الدفاع عنها .

وأندلع « هيكل » وهو يناقش هذه القضية ليقول :

« فإننا نعتقد أن أمة حضارة يجب لقاؤم أن تصلح حتى ينصر الإيمان . . . وقد خيل إلى العلامة زماناً أن العلم سيعذى النقوس بهذا الإيمان ليقيم دين الطبيعة ، على نحو ما حاول روسو أن يقيمه ، أو دين الإنسانية ، على نحو ما وضعه أو جست كوتونت » ولكن ما تم من محاولات في هذه السبيل لم ينجح في أن يقدم للجمهور العربي ما يرضي تطلعه إلى رجاء أو أمل في الطمأنينة والسعادة ، ومن ثم انتصب هذا المبهود إلى الناحية المادية ، والاقتصادية ، وجعل منها كل رجائه في الحياة ، فكان من ثمرة ذلك ماتعنى الإنسانية اليوم من شفاعة وبوس ، زاداً في إغرائه بالتشبث بهذا الأمل وهذا الرجاء . والنفس بمراجعة إلى رخاء في غلانتها الفكرى والعاطفى كصحبة لجسم إلى شيء من النعيم في حياته المادية »^(١) .

ومهما يكن من أمر النتائج العلمي : فقد كان له فضل لا يذكر في ميدان الدراسات الأدبية ، إذ خلق في ميدان الأدب « قضايا ، وأثار المذاقات ،

(١) هيكل : ثورة الأدب من ١٣

واستخدم الاستقراء ، والفرض ، والشك ، والاستنتاج في هذا الميدان بصورة خدمت أدبنا وأثبتت عمق جوانبه .

ولعل من أبرز القضايا الفكرية في تلك الحقبة قضية (القديم والجديد) في الأدب . لندن كان « شوق » مثلاً - هو القمة التي لا يطأها تقليد أو نقد . لكن الحال الأدبي يفاجأ بما يصدム عقيدة الجمهور الغالب من المثقفين وكانت الصدمة يدفعها الأسايد والأدلة ، قواها مقاهم جديدة في الإبداع الشعري خاصة ، والأدبي على وجه العموم :

ولا يعجب الباحث ، وهو يرى واحداً من رواد القصة وهو محمد تيمور » يكتب المقالات يهاجم فيها شوق (١) وكان ذلك نتيجة طبيعية للاتصال بالغرب »

أضواء على الحياة

في هذا المناخ الفكري نشأ يحيى حتى ، ونشأ معه فنه القصصي . وإذا كان « الأخوان تيمور » قدشداً عن الغالية الساحقة من أبياتنا ، وذلك من حيث الطبيعة الاجتماعية التي يتسبّب إليها الرائدان الكبيران . فقد كان يحيى حتى من الطبقة المتوسطة التي قدر لها أن تلعب أحطر دور في تاريخنا الحديث ، سياسياً وفكرياً ، واجتماعياً ،

نشأ يحيى حتى في أسرة مات عائلها ، فقدر للألم أن تحمل المسؤولية كاملة ، فلم تختلف عن القيام بدورها في تربية أبنائنا وإتاحة الفرصة لهم لكي يواصلوا التعليم على مستوى لم تكن تكاليفه المادية هيئية في هذه الحقبة .

تعلم يحيى حتى في المدارس البدنية ، وحصل على البكالوريا سنة ١٩٢١ ولما كان من بين الخمسين الأوائل ، فقد التحق بمدرسة الحقوق ، وواصل بها دراسته حتى تخرج سنة ١٩٢٥ .

(١) عباس خضر : محمد تيمور ص ٧

وندع الكاتب يرسم لنا بقلمه صورة ملامح حياته في الأسرة بعد نجاحه في لیسانس الحقوق فيقول : « يوم أديت الامتحان الشفوي لأخر مادة في شهادة الليسانس عدت من الجizza إلى شارع السبوعية تحت شمس عرقه ، وإن كادت تغيب ، فتحن في عز الصيف ، يوليو سنة ١٩٢٥ فإذا بي — حين وصلت الدار — أعجز عن صعود السلالم . لا أذكر كيف حللت إلى مسكننا ولكنني أذكر بوضوح أنني ارتحلت بملابسي ، وحناني راقداً على الكتبة ، مسندًا رأسي إلى ركبة أبي ، أناقني متلاحمًا ثلثت ، في حلق جناف ، كأنما هرب ريق كله إلى عيني ، فهيا متبرور قدان بالدموع والتعب يبكي كالخرون في جسمى إعياء شديد ، وفي روحي إعياء أشد كان ينبغي أن أنجع ، ولو جاء أسامي في الذيل ، لا اعتراض بشهادة الليسانس ، أو بلقب « متر » وهو طول إن زاد المتر لكتيبة ، ولا طلبا للنجاة من المدرسة ، وقرفها ، أو تلهما على الاستقلال والقدرة على كسب الرزق ، وود الجميل ، ولا أملًا في مستقبل مرموق في الوظيفة ، أو شهرة في العمل المحر ليس لدى من هنا كله . بل كان ينبغي أن أنجع لدافع واحد فحسب هو أن لا أغضب أبي ، أو أن أجربها خيبة الأمل بهون على كل شيء إلا أن أتفاجأ بها وفقة الخائب لو أنها اكتفت بلوى وتقربي لما باليت ، إنما تخويف أن تعنى كيف ضاع جهادها من أجلاها عينا ، وتذهب سوء حظها مع أولادها أيضًا »^(١) .

لم يصف لنا الكاتب — في اعتذار — نصال أنه في سبيل تربيتهم معتمدة في ذلك على صبر عييق ، وحكمة بالغة ، ورضا ممهود في الأم المصرية فيقول : « هي عماد الأسرة ، ربنا يديها ، تحببها ثيابنا ، وتحن سنة (من هذا القديم تفتر إلى ذهن كلامات : (التبنيت ، الحردة ، القبة ، السمسكة) ، تطبع وتطعمنا متكلفة في ذلك أشد العناء متحابية للوصول بنا مستورين لآخر الشهر ، إذا قدمت لنا طعاما

(١) يحيى حتى : علينا حل الله من

نورا لا يغنى ولا يسمن من جوع ضاحكتنا وصبت علينا ضحكة مرحة ، كأنما اجتئعنا حول المائدة لعبة مسلية ، فكنا — على ضحكتها — ونحن نعلم أنه تمثيل تجيد الطعام وفيراً مشينا للبدأ ، وهي التي ربنا بسانها تحشاً بغير إلحاد على الاستقامة ، والبلد والمذكرة ، كسوط صاحب الجرود الأصيل ، له وقع وليس له لسع^(١) .

وفي معرض حديث الكاتب عن أمه يلمع إلى صفة الحساسية النفسية التي طبعت بها الأم ، وفروط حمازرتها أن تخاطي ، ولو أنها نفسها إذا هي أخطأت... وكل هذه الصفات تدورُّها الكاتب عن أمه ، يمسها عالم الطره ، وقارنو أدبه على السواء

«وما يوْكِد لنفسى الآن أن لسانها هي — لم يزل قطucci مثل هذه المجتمعات أني أذكر من بين صورها الباقة في ذهني صورة لها ، وهي مضطربة قلقلة ، تكاد تعفن بثبات التدم لأنها هفت وذكرت عن امرأة غالية أنها بدينة كالبرميل وكان بين الحاضرات زائرة ينطبق عليها هذا الوصف^(٢) .

* * *

وأما عن دراسة الكاتب في مدرسة الحقوق : فقد درس فيها بنفس الأسلوب الذي كان سائدا آنذاك ، وهو أسلوب الاستظهار ، ولو لم يكن هناك فهم ، أو تعمق للإدراة العلمية . ولم يكن الأساتذة من جانبهم يهتمون بتعمية روح البحث لدى الطالب ، هنا يقول الكاتب : « ولم يفكِر أستاذ أن يدلنا على كتاب نقرؤه خارج المقرر لتتفتح به . . . كلامهم يقولون التلميذ الكسول حمار بليد لا يأبه حتى لوقع العصا ، والتلميذ الحيد الفطن حصان سباق يشق طريقه جرياً بغير حاجة لمهاز^(٣) .

(١) المصدر السابق : ص ٩

(٢) يعني حتى : ملئها على آلة من ٨

(٣) ملئها على آلة من ٩

ولم تكن طبيعة الدراسة بمدرسة الحقوق إلا صورة طبيعة التعليم الجامعي كله « تعليم كسل البيض ، وتدافع كالقطيع إلى المجزر ، وخشو للدماغ ، حتى تكاد تنفجر بالتفاصيل والقصور » .

• • •

هذا فإننا — إزاء ما نلمسه من خطط الكاتب على مدرسة الحقوق — لاتتوقع أن يكون لتفاقه القانونية الأثر المباشر في أدبه . . وإنما كان كل الأثر متمثلاً في وظائفه التي مارسها بحكم تخرجه في الحقوق .

لقد كان لوظيفته — مثلاً — كمعاون للإدارة ، أثر كبير في إثراء مشاعره ووضعه وجهاً لوجه أمام أمراض المجتمع ، وكلها ستكون المصدر الكبير الذي استمد منه أخضب تجاريه التصصصية خاصة في الصعيد .

ومن أبرز الآثار للدراسه الحقوق شغفه بدراسة أغيرين ، والاهتمام بالجريدة ، حتى تراه في هذه الفترة يكتب أحياناً ، ويتعلق بالآخرين عن الجريدة والمخرجين ، وقد طبع هذه الأبحاث بالطابع العلمي القائم على الإحصاء والمقارنة والاستقراء .

ويعرف الكاتب صراحة في مذكراته بأن لوظيفته كمعاون للإدارة في مفلوط ، أكبر الأثر في أن « أعرف بلادي وأهله ، وأنخالط الفلاحين ، عن قرب ، وأعيش في المقول ، بين نباتها وحيوانها ، وأكل بصلها ، وسريسها ، بل أنا وجدت فيه سعادتي عندما أصبح الحمار يزاملني طول النهار . . نعم وجدت سعادتي مع الحمير ، وسلمت في أول يناير سنة ١٩٢٧ على معاوناً للإدارة في مركز مفلوط »^(١) .

وقد استمر الكاتب في وظيفته (معاون إدارة) مدة ستين ١٩٢٧ — ١٩٢٩ بعدها عمل في السلك الدبلوماسي ، ففي ورث بحكم وظيفته دلا من الحجاز وتركيا ، ويشهد الحرفة الكمالية في عنوانها ، وإيطالياليشيد أطلاع

(١) حلية على الله : ص ٦٩

موسوليني ، وألمانيا ليعيا عن كثب بين جدران صرح النازية ، ويدهب إلى فرنسا وهي تشهد بوادر احتضار الجمهورية الرابعة ، ثم ليبيا وهي في أوج نضالها السياسي .

أما ثقافة الكاتب : فلاتها - إلى جانب ثقافته القانونية بمدرسة الحقوق - تتبع بين قراءاته الواسعة العربية في الأدب ، الأدب الغربي والروسي ، ثم الأدب العربي ، وبين قراءاته في علم النفس لقدقرأ في البداية لأعلام القصة في الغرب ، بزارك ، إميل زولا ، فالوير وديكتر ثم من بعدها بمرحلة القراءة الواسعة في الأدب الروسي حيث قرأ لأنطوان تشيكوف ، تولستوي ، ترجيف وديستوفكي ، وهو يعترف بأن قراءاته في الأدب الروسي في المرحلة الثانية كانت أعنق أثرا ، لا بالنسبة له وحده ، وإنما بالنسبة لسائر أعضاء المدرسة الحديثة ، ويعتبر يحيى حق قراءة الأدب الروسي (مرحلة الغذاء الروحي التي حركت نفوسهم ، وألهبت عواطفهم ودفعتهم بحرارة للكتابة)^(١) بينما يعتبر المرحلة الأولى مرحلة « الاتصال الفهني »^(٢) .

على أن من ثقافته ذات الأثر البالغ في إنتاجه القصصي خاصة في المرحلة الأولى قراءاته الواسعة في علم النفس ، وإعجابه البالغ بآراء فرويد وأدلر . . . ولم ينفعه أن يطالع الأدب العربي ، فقدقرأ في شبابه أدب ابن المقفع ، وأعجب أشد الإعجاب بالطاعة التكربية التي يتميز بها هذا الأدب ، كما أعجب بدقته ألقاظه ، وقدرتها على أداء المعانى المختلفة في وضوح ، وتركيز . . .

وحاول أن يصل إلى أدب المحافظ ، لكنه لم يثبت أن انصرف عنه^(٣) . ومن الحق أن نقر أن يحيى حق لم يصل إلى الأدب العربي القديم على نحو واسع وعميق شأن جيله من الأدباء ، وعلى رأسه توفيق الحكيم والمازني ،

(١) يحيى حق : فيجر القصة المصرية : ص ٨١

(٢) يحيى حق : فيجر القصة المصرية : ص ٨٠

(٣) كل ما يتعلق بقراءات الأدب في أدب ابن المقفع ومحاولاته مع المساحط أخرى في به في حوار دار بيننا في منزله .

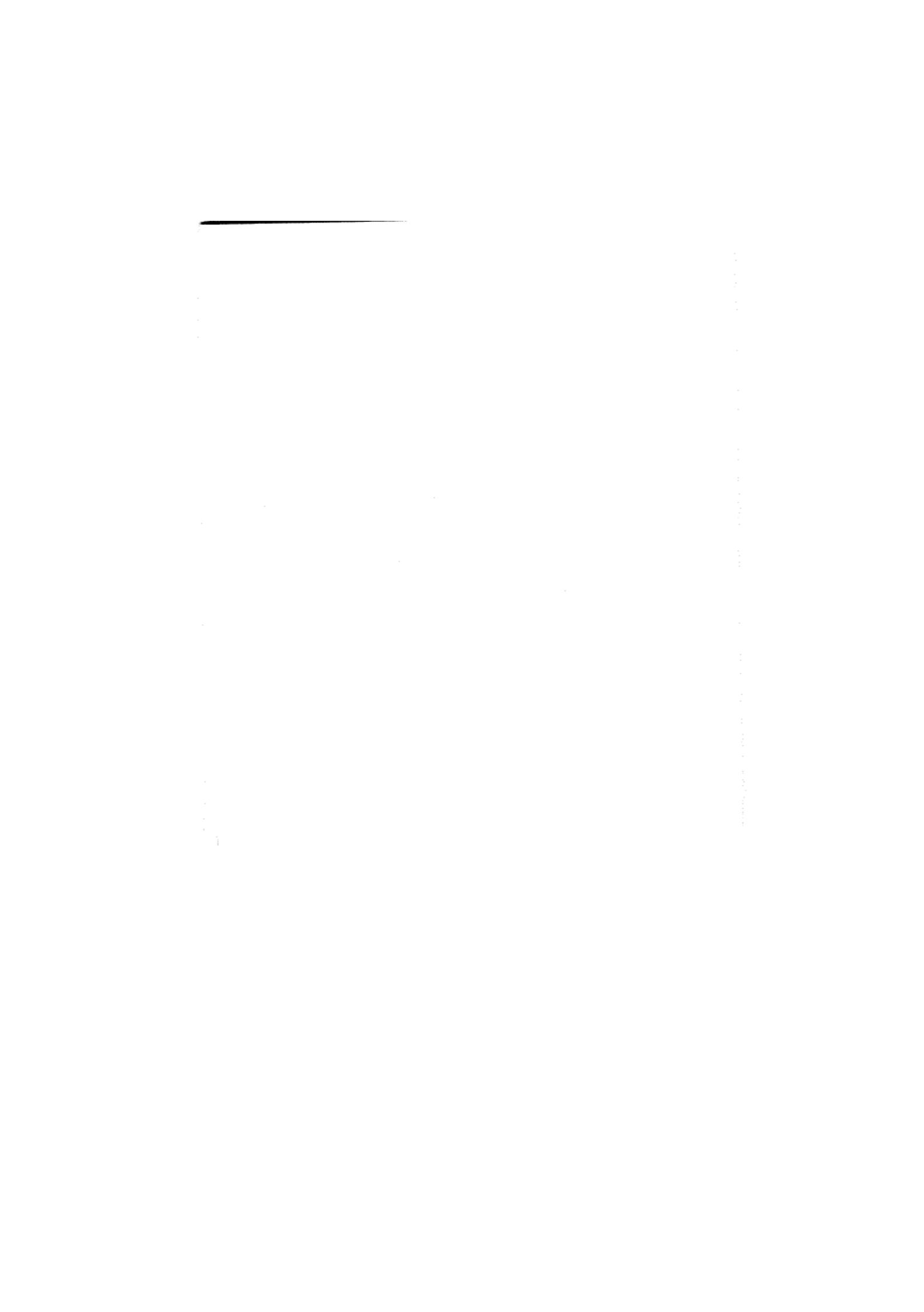
وَمُحَمَّدْ تِيمُورْ ، إِذَا لَا شُكْ فِي أَنَّ اتِّصَالَ هُولَاءِ بِالرَّثَاثِ بِجَانِبِ اتِّصَالِهِمْ بِالْأَدَابِ الْعَرِيقَةِ ، قَدْ أَتَرَى طَاقَاتِهِمُ الْأَدِيبَةِ وَخَزَنَهُمْ عَلَى مُزِيدٍ مِّنِ الْإِنْتَاجِ وَالتَّجْوِيدِ ؛

لَهُنَا فَلَانْ يَحْيَى حَتَّىْ قَدْ أَدْرَكَ هَذَا الْجَانِبُ ، ثُمَّ حَاولَ أَنْ يَدْارِكَ مَا فَاتَهُ ، فَاتَّهَرَ فَرْسَةً إِلَامِنَتَهُ بِمَصْرَ ، أَثْنَاءَ الْحَرْبِ الْعَالَمِيَّةِ الثَّانِيَّةِ ، وَيَدْأُبُ يَنْظَمُ اتِّصَالَهِ بِالرَّثَاثِ مُسْتَعِنًا فِي هَذَا بِالْأَسْتَاذِ « مُحَمَّدْ شَاكِرٌ »^(١) جَارِهِ فِي مَصْرِ الْجَدِيدَةِ .

(١) أَعْبُرُ بِهَذَا الْكَاتِبِ نَفْسَهُ فِي حَوَارِ دَارِ بَيْنِ وَبَيْنِ بَيْنَهُ .

الفِصلُ الثَّانِي فَتْهُ وَتَطْوُرُه

- مرحلة النشأة
- مرحلة النضج



نشأة فنه وتطوره

مرحلة النشأة

أتيح للقصة القصيرة في مصر أن تظهر في العشرينيات من هذا القرن ، وتم لها ذلك على يد المدرسة الحديثة (محمود طاهر لا شين ، محمود تيمور ، أحمد خيري سعيد ، إبراهيم المصري ، حسن محمود ، يحيى حقى ، حسين فوزى) .

والحقيقة أن القصة القصيرة في مصر لم تتأخر في الظهور ، إذا أخذ في الحسبان أن القصة الإنجليزية مثلاً حتى مطلع القرن العشرين لم يكن لها مجموعات يضمها كتاب إلا في النادر اليسير ، بل إننا لم نكن لنجد كتاباً مرموماً يتخصص في كتابة القصة القصيرة ، كل ذلك لأن القصة القصيرة لم تكن قد نمت وتطورت ، مستقلة بذلك عن الرواية^(١) .

أما الرواية فقد تأخر ظهورها بالفعل ، إذ لم تظهر رواية « زينب » باعتبارها أول رواية إلا سنة ١٩١٢ — وكانت ميلادها الأوروبية قد بلغت مرحلة النضج ، بل مرحلة الاتجاهات ، والذاهب ، منذ قرتين قبل ظهور الرواية المصرية .

وإذا كان يحيى حقى قد تنوّع إنتاجه الفصحي ما بين القصة القصيرة ، والرواية فإن الإنتاج الغالب في فنه الفصحي هو « القصة القصيرة » وهو — كما سلفت الإشارة — ضمن الرواد الأوائل من أعضاء المدرسة الحديثة :

(١) يخلل الحسنى : مختارات من القصص الإنجليزية القصيرة : ص ١ - المقدمة .

وسوف نحاول في خطوات البحث المقبلة أن نتبع فن يحيى حسni القصصى
بادئين بمرحلة النشأة . . .

الصفحة	التاريخ	العدد	الجريدة	القصة
٣	١٩٢٦/ ٨/١٩	٨٤	الفجر	موت والتفكير
٢	١٩٢٦/ ٩/١٦	٨٣	»	السخرية أو الرجل ذو الوجه الاسود
٢	١٩٢٦/ ٧/١٥	٧٥	»	فلة ، مشمش ، لولو
٣	١٩٢٦/ ١٠/٢٨	٨٤	»	محمد بك يزور عزسته
٣	١٩٢٦/ ١٢/٢٢	١٢٩٠	السياسة	حياة لص
٣	١٩٢٧/ ١/٤	١٣١٠	»	من الجنون ؟
٣	١٩٢٧/ ٢/١٨	١٣٤٠	»	عبدالغوب افندي السجان
٣	١٩٢٧/ ٤/٢٦	١٣٩٥	»	صور من الحياة
٣	١٩٢٧/ ٩/ ٩	١٥١٠	»	الواسط يا افندم
٢	١٩٢٧/ ١٠/٢٦	١٥١٧	»	نهاية الشيخ مصطفى
٣	١٩٢٨/ ١٠/١٠	١٨٤٧	»	عصبة
٨٤٦	مايو سنة ١٩٣١	٧	المجلة	قصة في مجنون
١٢٤٥	أغسطس سنة ١٩٣١	١٠	المجلة الجديدة	إزارة ريحنة

يوضح الجدول السابق أولى ما نشر يحيى حسni من القصص . وتبلغ
ثلاث عشرة قصة ينشرها على التوالي في ثلاث من كبرى صحف هذه الفترة
التي دأبت على نشر الإنتاج الأدبي بمختلف أشكاله .

وقد بدأ الكاتب نشر هذه القصص بعد تخرجه في مدرسة الحقوق . . .

ويجيء حق بهذا يواكب البدايات الأولى للأعضاء المدرسة الخديوية في القصة القصيرة وإن كان في أغلب ما نشر من إنتاجه يبدو غير ناضج لم لم تهأله بعد أدوات الإبداع ووسائله .

ورغم أن هذه القصص — فيها عدا قصة في حين — تمثل مرحلة النشأة ، بكل ما في النشأة من اهتزاز . . . فإنها في جملها قد حددت الملامح الأساسية لفن يجيء حق طوال مرحلة النضج الفني .

فقد بدأ في هذه المرحلة المبكرة شغف الكاتب بالحيوان مثلا ، هنا الشغف الذي سوف يرتقي ليصبح رمزاً لسلسلة يجيء حق في الحياة والإنسان .

قصة (فلة — مشمش — لولو) تلخص في أن الكلب «مشمش» ، وهو كلب قذر عريض يهجم على الحيوان الصغيرة — أبناء «فلة» وهي كلبة وادعة تحملها امرأة تركية ، ويدخل الكلب «لولو» الذي تحمله امرأة إيطالية ، وينعكس هذا على الآدميين من أصحاب الكلاب ، فتثور بهم معركة .

وسوف نرى كيف ظل يجيء حق مشغولاً بعالم الحيوان — خاصة الكلاب حتى إنه يتخذ منها شخصيات لأفاصيصه ، كما حدث في (عنتر وجوليت) .

وإذا كان يجيء حق قد كتب أفاصيصه في مرحلة النشأة في إطار المذهب الواقعى ثم رأينا في قصة (السخرية أو الرجل الأسود) يكتب في إطار المذهب الرمزى متاثراً بواحد من رواد المذهب الرمزى هو «بو» فمن هذا الترجمة بين الواقعية ، والرمزية سيظل ملزماً له طوال مرحلة النضج .

أما اللوحات ، التي تجمع بين القصة والمقالة ، والتي ظلت فنا محباً لدى الكاتب فقد ظهرت أيضاً بيورها في مرحلة النشأة ، كما رأينا هذا واضحاً في لوحة (الموت والتفكير) .

وإذا كان يحيى حتى سيظل مولعا بالحديث عن الموت ، وسيتخذه مجالا لفلسفته بعد هذا ، فإن لوجه (الموت والتفكير) هذه فيها هذا المضمون **الفلسفي الصوفي** :

ويبدو أن الكاتب لم يكن راضيا عن أكثر إنتاج هذه المرحلة ، يدلل أنه لم يغفل بنشر (أكثره) لأنه نشر قصة (قصة في سجن) ضمن مجموعة (دماء وطنين) التي تمثل من وجهة نظرنا أخصب وأجود ما أصدر منمجموعات :

كما أن قصة مثل (إزاراة ريمة) قد نشرها ضمن مجموعة (أم العارج) وإذا كان يحيى حتى قد تعمّل النشر ، ولما يتضمن إنتاجه بعد - كما لاحظ الأستاذ (عباس خضر) ، فنشر وهو في نحو العشرين ، فإن هذا - لوعده عيّا - قد كان مما لازم الكثيرين من أعضاء المدرسة الحديثة في القصة القصيرة .

فتحن نرى كتابا من أغزر أعضاء هذه المدرسة إنتاجا ، وهو (محمود تيمور) ينشر وهو في سن مبكرة (حوالي الواحدة والعشرين) قصة يسمّيها (الحب بين دعمة اليأس وقلبة الأمل) في جريدة (السفور) يوم ٢٩ سبتمبر سنة ١٩١٦ .

وهذه القصة - ومثيلات لها - كانت موغلة في الرومانسية ، إذ كان تأثير المقلوطي في أدباء هذه الفترة واضحًا ، هنا فقد أحمل (تيمور) نشرها بعد هذا .

ويكفي أن يحيى حتى قد نجا من تأثير الرومانسية المفرقة التي حل المقلوطي لواءها ، ثم هو بعد قد شارك في خلق أدب أكثر وعيًا وأكثر ملامحة لروح العصر ومتضيّمات الطور النفسي للمجتمع المصري آئذ .

ولم يقتصر جهد يحيى حتى طوال هذه المقدمة على ميدان الإبداع في حقل الفن القصصي وإنما شُقّ هذا بالنقّد والتوجيه والدراسة بأسلوب يتم عن أصله ووعي وتحمس خالص من أجل خلق القصة المصرية .

فأكاد تصدر أول مجموعة قصصية لـ محمود طاهر لاشين في أواخر سنة ١٩٢٦^(١) حتى يكتب عنها نقداً في صحيفة — كوكب الشرق — في فبراير سنة ١٩٢٧ ، هذا برغم أنه كان في تلك الفترة بعيداً عن القاهرة في عمله بمنفلوط . ثم حين تصدر « محمود طاهر لاشين » مجموعة (يحكي أن) مع مقدمه للدكتور أحمد زكي أبو شادي في سنه ١٩٢٨ يكتب عنها أيضاً نقداً جاداً في صحيفة البلاع اليومية (١٩٣٠-٤-١٥) . وكان في هذه الفترة مقلياً بالخارج يمارس عمله بالسلك الدبلوماسي . وهو يبدى إعجابه بذلك المجموعة ويعدها « أول كتاب يمثل نشوء القصة المصرية الصغيرة . ودخولها في دور النور »^(٢) .

ومن الملاحظ أن ما نشره يحيى حتى من أبحاث ومقالات نقدية في هذه الفترة قد أوضحت القيم والمعالم التي يشتهر بها في القصة المصرية الحديثة . مما نراه مطبقاً في أعماله القصصية وذلك من واقعية ، وصدق في الأداء ، وبعد عن اللغة المنشورة بالتأويل والميل إلى تعمق الشخصيات ، والعنابة الفائقة بالحكمة الفنية .

مرحلة النضج الفنى

المحنة في الحصول السابقة بطبيعة مرحلة النشأة لفن الكاتب وأبرزنا الملامح الرئيسية التي صاحبت دور النشأة ، ثم ظلت مصاحبة لفن الكاتب طوال مسيرته في خلق القصة المصرية .

وهنا تتناول بالدراسة المفصلة « مرحلة النضج الفنى » التي عانى بها « دماء وطن » أصدق تمثيل ، وتفتف فيها « أم العواجز » حائرة بين المرحليتين . وإذا كان يحيى حتى قد ظل منذ نشأته الأولى يترجم — كما سلفت الإشارة — ما بين الواقعية والرمزية . . . فما لا شك فيه أن « مجموعة دماء

(١) هي مجموعة « سفرية النادى » .

(٢) خطوات في النقد من ٦٣

وطين » تتمثل الاتجاه الواقعى بينما تمثل مجموعة « قنديل أم هاشم » الاتجاه الرمزى . . . ولا جدال في أن هذا الحكم مبني على الصفة الفالية في كل مجموعة منها .

مع « دماء وطن » :

أبرز ما يلفت النظر للباحث أن مجموعة « دماء وطن » تتضمن أقوى تصوير لحياة الريف في صعيد مصر ، تصويراً يتناول الأرض والطبيعة ، والحياة ، والتقاليد ، والعلاقات والخصائص البشرية لقطاعات مختلفة من أبناء الصعيد .

لكن ما يستلطف نظر الباحث في هذه المجموعة — أنها لا تتضمن قضايا اجتماعية محددة ، كتلك التي تناولها الفحاصون في تلك الفترة على وجه — الشخصوص ، وذلك كقضية « التناول الطبقي » مثلاً هنا فإن أدق وصف لتلك المجموعة هي أنها مجرد لقطات بارعة لكاتب أراد أن يرضي أشواقه الفنية في التعبير الشخصي .

ويقارب هذه المجموعة تحصر في (دائرة الحرية) كما تجدها في صعيد مصر ، وما يلامسها من تقابل .

فقصة « البوسطجي » تصور حياة شاب قاهرى ، قادته الظروف إلى أن يوظف وكيلاً لمكتب البريد في قرية « كوم النحل » إحدى قرى مركز أسيوط . ولم يسبق لعباس (وهذا هو اسمه) أن غادر القاهرة ، فقد نجا في أسرة كل أفرادها موظفون صغار لم يبرحوا القاهرة^(١) .

يشعر (عباس) بحزن وضيق نفسى ، إذ رأى فجأة في أعماق الصعيد ، وفي جو لم يألفه منذ اللحظة الأولى التي تعلّق فيها قدماء أرض (كوم النحل) من ساعة ماحطبت رجل في البلد ما طقهاش ، حسيت إنى محبوس ، فىن

(١) دماء وطن : ص ٢٩ : ٢٠

مصر ، وشوارعها وناسها ، وفي الليل مليان نور ونسوان رائعة وجاءة ، وحركة . . . لكن هنا . . . أهـ الشـاكـ قدـ اـمـكـ . . . بـصـ . . . تـلاقـ إـيـهـ شـوـبـةـ طـيـنـ مـكـوـمـ ، وـنـاسـ وـضـيـنـ مـقـمـلـينـ ، وـتـوـمـاـيـدـنـ الـمـغـرـبـ كـلـ وـاحـدـ يـلـمـ فـيـ بـيـتـهـ . . . وـالـعـتـمـةـ ؟ـ يـاـيـاـيـ منـ العـتـمـهـ يـاـيـاـيـ . . . طـولـ الـلـيـلـ حـيـرـ تـهـقـ ، وـكـلـابـ تـعـوـيـ . . . أـوـلـ اـمـبـارـجـ جـامـوسـ الـجـيـرـانـ مـاتـ . . . قـبـلـ مـاـ يـلـحـقـوـهـ بـالـسـكـنـ فـضـلـواـ يـصـوـتـواـ عـلـىـهـاـ . . . وـهـاتـ يـاـلـطـمـ . . . جـانـازـةـ بـحـقـ وـحـقـيقـ . . . مـاـخـتـشـ لـلـفـجـرـ . . . (١)

ويرغم هذا الجلو الخافق الذي لا تقوى نفسية (عباس) على إيلافه والتکيف معه . . . فإن ما يضاعف الحنة على « عباس » مكائد العدة ضده ، والبالغات الكاذبة المتباينة حول الشاب المسكين ، والتي آخرها بلاغ (فيه ، ترك العدة مكره وأنفنه في الأسلوب ، وعدل عن اللف والدوران وكتب بلاغا قصيرا ليس في آخره تحريض . وفي بعض الأحيان يكون أسلوب العدة هو أصدق وسيلة للتغيير عن بعض جرائم الريف . . . ومضمون البلاغ أن عباس يقوم بمحاكسة بنات القرية وتسوق الأقدار إلى (عباس) شاباً مخدعاً ، هو أيضاً من القاهرة ولا يقل عنه ضيقاً بحياة الصعيد . . . يتخلل المحتوى (حسني) عن صفتـهـ الرـسـمـيـةـ ، وـتـشـأـ بـيـتـهـ وـبـيـنـ (ـعـبـاسـ) عـلـاـةـ إـنـسـانـيـةـ وـثـيقـةـ ، حـقـ أنـ عـبـاسـ (ـيـعـرـفـ لـصـدـيقـهـ ، يـأـنـهـ يـدـأـ يـمـارـسـ هـرـاـيةـ شـاذـةـ)ـ تـلـكـ هـيـ فـضـ خـطـابـاتـ النـاسـ وـقـرـاءـتـهاـ ، ثـمـ لـصـتـهـاـ مـنـ جـدـيدـ . . .

ومن خلال هذه الهواية الشاذة يكتشف (عباس) خيوطاً كاملاً للأمساة : بطلاتها فتاة وهي كلاماً من أسرة مسيحية ، تحف في أوساطها نسياً الشاليه الصرارمة في اختلاط الجنسين على أن يطلي القصة . . . وهو مراهقان - تم بينهما علاقة جنسية غير مشروعة ، يكون نتيجتها أن تحمل الفتاة سفاحاً ، وتحاول يشقى الطرق إنقاذه الموقف ، لكن كل الظروف تتضاهر ضدّها ومن ذلك مثلاً اختلاف مذهب الفتاة ، والفتى دينياً ، وانتقال الفتى إلى

(١) دماء وطن : من ٤٢

مدرسة بالإسكندرية ، وموت (أم أحد) العجوز التي كانت تنتوم — حفيدة بعهمة حل رسائل الفنى من مكتب البريد إلى الفتاة فى منزلها ، حيث عندها التقليد من الخروج إلى مكتب البريد وتسلم رسائل شخصيه لها .

على أن أحضر ما فى موقف عباس أن (عباس) بعد أن يعبر أحد خطابات خليل بحث الخطاب سهوا — لا المظروف ، لم يذكر في طريمه يتلائى به الخطأ فلا يجد . . .

ويحاول الكاتب — الذى يختفى وراء شخصية حسى أن يبرر له بالسرد غير مباشر مسلك (حسنى) فى فض الرسائل ، والاطلاع على ما به من الأسرار ويدافع عنه ، ففيما قد أصبح يتحقق فى عمق إنسانى يائع مأساة الفتاة « جليلة » ولم يعد الأمر مجرد هواية يمارس من خلالها حب الاستطلاع والفضول — وصار يغشأ الوجوم عقب قراءته كل خطاب من الخطابات المتباينة ويقاد يحس بيد حفيدة تجذبه شيئاً فشيئاً من حمأ المخرج المجهول إلى حلقة الزداع الذى تضم رأسين لا يشعران بالسيف المعانى فرقهما . . . حتى يصبح الخطر واحداً للجميع .

ونعلم من خلال إفشاء عباس لحسنى بتطورات المأساة وهى تتجمع خيوطها شيئاً فشيئاً حتى تصل إلى القمة : فإن الفتاة البائسة (جليلة) يكتشف لوالدها أمرها ، بعد أن تفشل أمامها كل حيل الإخفاء أو التدارك .

ومضمون القصة — كما هو واضح من خلال أحداثها — هو صراع الإنسان ضد مصيره المحتوم . . . إنها تصور محاولات تبذل لإنقاذ موقف ، لكن كل المحاولات تبوء بالفشل .

ومن خلال ذلك نقاش القضية هي من أحضر قضايا الوجود ومن أبرز القضايا التى تناولتها الفلسفات المعاصرة ، تلك هي « مسئولة الإنسان عن فعله » .

ويتبّع الكاتب برأى في القضية، إذ ليس في الدنيا مسئولٌ وهو يجري
هذا الرأى على لسان حتى البوسطجي . . . ومين اللي في الدنيا دي كلها
مسئول؟^(١)

إن الدنيا — على حد تعبيره أيضًا (زى الطرش) . . ليه زى الطرش؟ . .
عشان عمرها ما تخص وراها . . . البنت المسكينة دي داستها وفاقت عليها^(٢) . .
وهكذا نلاحظ إنسانية المضمون في هذه القصة ، رغم الإطار المخل ،
والواقعية النابضة بالصدق ، والبساطة في السرد ، والخوار ، والشخصيات ،
والأحداث ، مع قدرة فائقة على تصوير قطاع من قطاعات الريف في صعيد
مصر .

قصة في سجن (أبو فوده) :

وفي القصتين الآخرين ثالثي بنفس الطابع في المضمون ، وهو الطابع
الإنساني الفلسفى بل ثالثي بنفس القضايا التي طرحتها الكاتب في القصة السابقة .
صراع بين الإنسان وقدره هنا مع عرض هذه القضايا التي تعد من أخطر
قضايا العصر في قالب المخل ، وأسلوب يمتزج فيه الفكر بالحدث امْتِرا جا
موافقا .

إن (عليوي) في (قصة في سجن) هي ربي ساذج برىء كلفه شقيق
العمدة أن يصلق قطاعيا من الغنم إلى الدنيا ، ووصف له الطريق ، إذ يكفى
أن يحاذى « جسر الإبراهيمية » . وتسوق إليه المقادير غناة من الفجر ،
تتصدى له بكل وسائل الإغراء الجسني ، يتحرىض من قومها ، وما تزال
الفتاة تستدرج وتحتاج عليه حتى تستولى — تدرجها على ما معه من
الغنم ، ثم يتقلب (عليوي) الفقير الريفي الساذج — قسرا — إلى لص منهم
بالتحديد ، ويتنكر للتفاصيل الكبيرة التي ورثها من القرية أيام طائفة العجير
المشهورين بالخصوصية فيتهوى به الأمر إلى السجن ، ويقدم للمحاكمة .

(١) دماء وطن : من ٨١

(٢) دماء وطن : من ٨٠

فهذا أيضا صراع الإنسان أمام مصيره ، وهنا لا يجد الإنسان مسئولا عن شيء ، فالقيم (في رأي الكاتب) يمكن أن تهزم أمام سطوة الظروف العارضة

ونفس الشيء في (أبو فودة) . . . حيث ثقى بالقى (جاسر) يخرج من السجن بعد أن قضى فيه خمسة عشر عاما ويتقابل الناس (جاسر) في ضيق وخوف ، لأنه مجرم له في الإجرام تاريخ .

نراه يلتقي بزوجة ابن خاله (إسحائيل) وهي امرأة فاترة الأنيمة ، كان ابن خاله قد وقع في حبها ، وتقاضاه ذلك الحب أن يبيع كل ما يملك في سبيلها ، ثم يعمل ضمن العمال في (الحجر) الواقع في أحضان الجبل . ويسكن (جاسر) مع ابن خاله تحت سقف واحد ، على كره من إسحائيل الذي يخشى يأس (جاسر) .

ويقع مكان (إسحائيل) يخشاه ، وهو أن (جاسر) يظل يتصدى لزوجة بشتى وسائل الإغراء حتى تستجيب له ، ويصبح وجود (إسحائيل) عقبة في طريق (جاسر) الذي صار يعلم بالزواجه من عشيقته ، ثم يصارحها ببطوريه ، فترى له الحرية أن يسلك ما يحقق له المدف ، ويدبر (جاسر) موافقة في (الحجر) تتفقى إلى قتل (إسحائيل) . . .

ولما كانت الجريمة مجهولة الفاعل . فقد خلا الجو أمام صاحبنا ليتزوج زوجة ابن خاله بعد مصرعه .

لكن الأقدار لا تر كه ، إذ تلاحمه بالقصاص العادل : فيصاب (جاسر) بالعمى على أثر تطاير شظايا لغم كان يحاول تفجيره أثناء عمله بالحجر . وإذا كان في (أبو فودة) جديد ، من حيث المضمون ، فهو فكرة (القصاص) فإن جاسر قد شوهد بعد هذـا وقد أصابه العمى على أثر حادث وقع له من المتفجرات المستخدمة في الحجر أثناء عمله به . وهكذا تتصدى العدالة الأخلاقية للمجرم الذي أفلت من عقاب القانون ، فوقع في عقاب أشد .

أم العواجز

ويقترن بـ دماء وطين في الزمن مجموعة (أم العواجز) وقد صرخ في الكاتب بأن دماء وطين مصاحبة لأم العواجز في زمن الكتابة.

وإذا كانت (دماء وطين) قد تبرعت ما بين الرواية ممثلة في البسطجي — والقصة القصيرة ممثلة في القصص الآخرين — فإن أم العواجز قد خلصت للأقصوصة ، وإن حوت في شطرها الأخير جملة لوحات تفنن الكاتب في خلقها . . . ولن تطرق الدرامة هنا للوحات لأنها خارجة عن حدود الفن القصصي .

وتفق هذه المجموعة مع ساقتها في ظواهر عده : فكلها قد تجنب (الالتزام) بقضايا اجتماعية مباشرة ، وأكثر تناول قضايا إنسانية تناول بدورها الوجود الإنساني الرحيب . في قالب محلي .

والشخصيات التي تائش بها في المجموعتين هي شخصيات عادية من صميم مجتمعنا من الكادحين . . . ، والط gioen . . . ورغم أنها شخصيات عادية ، فهي تماذج بشريّة تمثل الطيب ، والشريف ، والخائن ، والظالم ، والمنافق ، والنفعي ، والوصولي .

ثم إن الكاتب في المجموعتين يضغط على (خطورة الجنس) في حقل العلاقات الاجتماعية فالإنسان مدفوع بقدرة الجنس إلى مهالك ما كان يولد أن يتردى فيها .

ورغم هذا الانفاق في كثير من القواهر بين المجموعتين ، فأوجه الاختلاف لا تتحقق على الدارس

فعل حين تدور أحداث (دماء وطين) في القرية ، ترى أحداث أم العواجز تدور في القاهرة .

وعلى حين تخلص المجموعة الأولى للاتجاه الواقعى يلاحظ أن المجموعة الثانية تبشر ببادرة الاتجاه الرمزى .

كما لا يُخفي – في معرض المقارنة – التفاوت الكبير من حيث المستوى
القَيْ بين المجموعتين فدماء وطين ترقى القمة ، على حين تقف أم العواجز
دونها في كثير من المواقع ، تفتقر إلى الثلائية ، والخصوصية ، والأسلوب
الذِي المسكن . . .

إن دماء وطين – إذا قيست بها – تمثل عالمًا أكبر اتساعاً وعمقاً .

والآن نأخذ في عرض بعض تماذج الجموعة التي تؤيد مسلسلت الإشارة
إليه ، في قصة (إفلامس خاططة) يسعى بطل القصة إلى إحدى الخاططات
بحثاً عن عروس تناسبه ، ولكنه ذات مرة يتعرض التجربة عارضة تحول
أتجاهه : إذ تلاحظ الخاططة أن زر قميصه مقطوع ، فتعمد إلى ثبيته ،
وأثناء أنهما كاكلها في هذه المهمة العارضة ، تسْبُّهه مفاتن صدرها إذ (يشاهد
وكأنه حامتان كبارتان راقدين في عرش ضيق) ، فيقرر الزواج بها
وتنقلب الخاططة – التي أفلست – إلى زوجة ، ويصيّبها الإفلامس بحكم
هذا الزواج .

ولايُخفى دور الجنس هنا ، كما لا يُخفى في الأقصوصة عنصر المقارنة ،
وما يشعر به القارئ تجاه الخاططة من تعاطف وإحساس المفارقة ، فهي تقضي
حياتها واسطة في الزواج بين الناس من أجل لقمة العيش ، فإذاً لو تختلفت
عْنها المفارقة ذات مرة . . . يكون زواج الخاططة إفلاماً يكُون شيئاً
آخر . . . والقصة جديدة تماماً في المضمون وقد جاء التناول جيداً .

أما قصة (كوكرو) فتحكي قصة فتاة تفشل في علاقتها بزوجها ، فتلنجأ –
غاضبة إلى بيت والدها . وهناك يجاور بيت الوالد شاب يعكف على هوايات
من نوع أُرستراتطي ، فهو يركب الخيل ، ويقتني مجموعة من المصافير
(تعيش في الأفلاص زوجين زوجين) .

وذات يوم يطير البيغاء (كرك) من منزل الشاب إلى حيث يحبط على
شرفة بيت الوالد ، فتأخذه الفتاة ، وتذهب به إلى منزل الشاب ، وتجلس
معه جلسة تساورها خلاطاً كل الرغبات .

والقصة هنا تفتقد عنصر الواقعية والصدق في الحديث ، والشخصيات ، وتنفرد بالأجراء الغريبة التي تلقى ظلالاً من الرمزية . والجنس فيها متحفظ لا يكاد يستعمل إلا من خلف إيماءات الكاتب ، وإيمائه .

قنديل أم هاشم :

إذا ما التقينا بعد هنا بمجموعة (قنديل أم هاشم) ، التقينا بمرحلة جديدة من حيث الاتجاه ونوع القضايا التي يتناولها الكاتب . . .

إنها مرحلة (الاتجاه الرمزي) وهو اللون الغالب على تلك المجموعة ، وتنوّل (اللون الغالب) لأن إحدى قصص المجموعة ، وهي (كنا ثلاثة أيام) — لأنّ مثلّل الاتجاه الغالب في المجموعة ، وإنما تقترب من الاتجاه الواقعى ، وإن كانت دون قصص المرحلة الأولى ، فهي قصة موقف ، تصبّح الشخصيات فيها أقلّ وضوحاً ، وأكثر خصوصاً لأفكار الكاتب من خصوصها تحطّبات الفن القصصي .

وكما أن (البوسطجي) هي أبرز العلامات في مرحلة الاتجاه الواقعى ، فإن قصة (قنديل أم هاشم) هي العلامة البارزة في مرحلة الاتجاه الرمزي . وكلا القصصين تتسع إلى آماد بعيدة ، وتتعدد شخصياتها ، وبيدو الكاتب فيما في قمة فنه .

(إن قنديل أم هاشم) بالخصوصون الذي تناولته وفي جرأة مصدرها الثقة بقيم الشرق قد رسمت خيّبتنا الجديـد (خطـة عمل) . فلا غرو أن تكون تلك (القصة) أشهر أعماله وأجلـرها بالاحتفـاء من القراء . والنـقاد على السـواء . . .

ولاغـرـو أن يـصرـحـ كـاتـبـها ذاتـ مـرـةـ بـقولـهـ : أنا أـزـعـمـ أـنـيـ بـ «ـ قـندـيلـ أمـ هـاشـمـ » ، قدـ مـهـدتـ الثـورـةـ (١) .

(١) مجلة القصة : عدد (٤) السنة الأولى : ص ٢٨

إن (قديل أم هاشم) حكاية رمزية تقدمية بكل ما في هذه الكلمة الأخيرة من معنى . . . إنها تناهى بالعلم مع احترام الإنسان ، وتدعو إلى أن ينضج الطبق لظروف البيئة المعاصرة ، والروحية وتاريخها ، وتراثها وهي على هذا تهاجم الفردية ، والانعزال ، وتبشر بدفع الاندماج ، وتصر الاتجاه على الأنانية والحرية الرائفة ، وتحفيز بكل من الإيمان الساذج والإيمان المركب الذي هو حصيلة صراع ، وعدايب طويل . لأن كلام منها يؤدي إلى الارتفاع بالإنسان ، إلى الحياة الفاضلة : حياة العمل والإنتاج وحب الغير^(١) .

والقصة بهذا الأسلوب الرمزي الذي أجملنا بعض دلالاته قد استخدمت الشخصيات للتعمير عن المفصولون ، فلما عيّل رمز مصر في ثيابها المخضارية الجديدة ، وفاطمة التبوية هي رمز التقاليد العريقة في روح شعبنا . . . تلك التقاليد التي لا تقبل الافتراض ، وإنما تقبل التطوير المتدرج بروح العصر . . . ورغم هذا لم تجد الشخصيات تحظى الطابع : مجرد ذي يستغلها الكاتب ، وإنما هي شخصيات حية لها إرادتها واستقلالها ، وقدرتها على أن تعيش في وجدان القارئ .

وإذا كان الكاتب — لم يلتزم بقضايا اجتماعية محددة في المرحلة الأولى — فإنه في هذه المرحلة ، قد بدا كاتبا ملتزما ، وإن تكون القضية التي تناولها أكثر اتساعا من القضايا الاجتماعية التي دأب معاصروه — من القصاصين — على تراهمها : تلك هي قبة (الصراع بين المعاصرة والروحية) أو يعني آخر (الصراع بين العلم القائم على السبيبة والخواص ، والعلم القائم على الصوفية) .

والقضية — بشكلها المحدد — لم تكون من القضايا المثاررة على مستوى المعادين من الناس وإنما كانت من أحطر القضايا التي طرحت بين المثقفين ،

(١) مجلة القصة : عدد (٤) السنة الأولى : من ٢٨

أ وهم يفتحون عيونهم على قيم جديدة كانوا قد حلوها معهم من أوروبا ،
أ ولم يكونوا قد أثروا في مجتمعهم من قبل .

والقنديل - قبل كل شيء - قد جلت لكتابها من النبوغ والحديث
مالم تجلبه سواها حتى أصبح اسم يحيى حقى قريباً بقنديل أم هاشم .. وهي
في إنجاز تحكى قصة شاب هو .. إسماعيل يقطن حياً من أكثر أيام القاهرة
شعبية ، وتعلقاً بالأولياء ، وهو حى السيدة زينب وبساقر (إسماعيل)
إلى الجلالة للدراسة الطب . ثم يعود وفي رأسه طين ثورة عارمة على تقاليد
بلده خاصة ما يتعلق منها بالتداوی .

ويتضاعف حق (إسماعيل) وسطه على قيم مجتمعه ، حين يرى تراجم
مرضى العيون على مقام السيدة زينب ليجالوا مرضهم بقطارات من زيت
القنديل يدفعها إليهم أحد رجال المسجد . ومن بين هؤلاء المرضى
قربيه (فاطمة النبوة) التي ينماها ذات ليلة وهي بين يدي أمه تفتر
ها في عينيها الرماديين قطرات من زيت القنديل ، فإذا به وقد فتر من
مكانه كالملسوع « ومن عجب أن يرى هذا المنظر في أول ليلة عاد فيها
من الجلالة . وفحص عيني الفتاة فراغ ماحل بها من تلف . فصرخ في أمه
بصوت يكاد يزق حلقه » حرام عليك الأذية حرام عليك .. أنت مؤمنة
تصلين ، فكيف تقبلين أمثال هذه الخرافات والأوهام^(١) .

وأصر إسماعيل في هذه الليلة على (أن يطعن الجهل . والخرافة في
الصيم طعنة بخلاف ولو فقد روحه) فوجئ من فوره إلى مقام السيدة زينب
والتفت إلى الشيخ دردري يتناول رجلاً معصوب العينين بمسديل نسائي
زجاجة صغيرة في حرص . وتساءل ، كائناً هي بعض المهريات ... لم يملك
إسماعيل نفسه ... فقد وعيه ، وشعر بطين أجراس عديدة ، وزاغ بصره ،
ثم شب وأهوى بقصاه على القنديل فحفظمه وتثار زجاجة^(٢) .

(١) قنديل أم هاشم : ص ٤٠

(٢) قنديل أم هاشم : ص ٤٤

واستند (الشيخ دردرى) إسماعيل من بين الجموع الى كادت أن تفتت به ومرت أيام كثرة ، وإسماعيل لا يقدر الفراش ركيه العناد ، فأدار وجهه للجدار لا يكلم أحدا ولا يطاب شيئا

ولما أفاق بدأ يفكر : هل يعود إلى أوروبا ليعيش وسط أناس يفهمون الحياة ؟ إن الجامعة عرضت عليه منصب مساعد أستاذ فرقشه ببابوا ، ولعلهم يقبلونه الآن إذا طلب^(١) .

ويظل إسماعيل يعالج فاطمة بكل ما أوتي من خبراته التي تلقاها في أوروبا ولكن العلاج لا يجدى .

على أن إسماعيل ، وقد أهمل شعائر دينه ، وراح يسخر من قيم مجتمعه الروحية ، قد وجد نفسه في ليلة القدر مسؤولا بقوه خفية إلى مسجد السيدة زينب ، وهناك استيقظت في أحراه أسرار مقاجنة ، فإذا به يهتف (لقد زالت الفشاوة الى كانت ترين على ، لاعلم بلا إيمان^(٢)) .

وبعد هذه التجربة يعود ليارس مهنته ولكن بعد أن مزج بين حقيقتين هما : الإيمان والعلم ، واستمسك من علمه بروحه وأساسه ، وترك المبالغة في الآلات والوسائل ، اعتمد على الله ثم على علمه^(٣)

إن قنديل أم هاشم بضمونها هي شقيقة عصفور من الشرق توفيق الحكيم . كلامها يجسدان فكرة الصراع بين القيم المادية ، والقيم الروحية . بين الغرب والشرق . ثم هي بعد انتصار لفكرة الإيمان ، ودفاع حار عن قيم الشرق ومثله الروحية وحرفيته من علم الغرب المعنى في ماديه .

وقد تولدت هذه الفكرة في أذهان المثقفين كنتيجة حتمية للاحتلال الفكرى بين الشباب الشرقى المتنفس غيرة وحاسة لقيم الشرق وبين الغرب

(١) قنديل أم هاشم : ص ٤٧

(٢) قنديل أم هاشم : ص ٤٤

(٣) قنديل أم هاشم : ص ٥٧

يقيمه المفرطة في المسادية ؛ على أثر الهبة الجديدة التي عمت كل شبر من أرض الشرق العابر بالروحانيات . وكانت هذه الهبة تمثل تياراً جديداً وأفذاً من الغرب .

صح النوم :

تقع حوادث « صح النوم » في قرية مصرية لم يحدد لنا الكاتب اسمها ، كل مقالة يصدها أن قطار السكة الحديد لا يقف عندها ، لعدم وجود محطة بها (لاحظ الرمز هنا) .

وهذه القرية تمر بعهدين : عهد الأمس ، وعهد اليوم فهي في أمسها – زاخرة بألوان النساء مثلثة في (الحان) الذي يختص طاقات القرية البشرية والمسادية ، ويدع رواده بقايا بشر بعد أن يسلبهم أحلاطهم ، وأموالهم (إذا أتى المساء – سواء أكان القمر حلالاً أم بدرأ) – وفرغ الرجال الكادحون من عملهم تسلل بعضهم إلى الحان حيث يشربون النبيذ ويلعبون الورق)^(١) .

هنا فضلاً عما تمرج به القرية من نماذج سلبية عاجزة تحيا حياة فردية انعزالية . يقف على رأسهم ، صاحب الحان نفسه ، وضمن القائمة يأتي (الفتى الفنان) وهذا الفتى أبوه أغنى تجار الحبوب في قريتنا ، ليس له ولد غيره ، يدخل مخازنه ، ويتسافر للأسواق ، وهو مطمئن النفس صادق النظرة ، والحساب ، تعلمه أن وراءه ابنه يخل محله ، ويقيم مجده ، إذا أقعده المرض ، أو خطفه الموت . ودفع ابنه للمدارس ، حتى إذا نال الشهادة الثانوية جذبه لتجارة ، وأمره أن يلازمه فيه كظله ، وأن يصبحه في أسفاره آمناً بذلك أن يستند عود الصبي ، وبالغ المشقة والصبر ويفهم أسرار التجارة ، فهي عنده لاستقى من الكتب ، بل تكتسب بالمارسة والمران^(٢) لكن الفتى ينصرف عن والده إلى الفن ، ولكن – حتى حمارته لفن – تأتي مطبوعة بالآخراف .

(١) صح النوم : ص ٧١

(٢) صح النوم : ص ٦٢

كما ثالقى في هذا (الألبوم) - على حد تعبير الكاتب - بناذق أخرى ، منها نموذج للمجهود والاندفاع وراء الأهواء مثلاً في فتاة ترك ابن عها (القصاب) وتهرب مع مهرج سيرك ينزل القرية في إحدى جولاته ، ويعيّوت الزوج ، ومع هذا فإن ابن العم يسع ابنته عمه بأيامها وبمحضها بين قلبي الكبير ، ومع هذا ماتلبت الفتاة أن تتمرد ساجدة بالحمليل فتتركه هاربة مع (صي طحان) .

على حين غفلة يعود للقرية واحد من أبنائها المخلصين هو (الأستاذ) محمد قلبا مليتا بالحملة لإصلاح القرية.

(لاحظ الرمز الذي يشير إليه تحول خط السكة الحديدية إلى القرية).

وتواتي التحولات في حياة القرية : إذ يصبح (الأستاذ) هو عدتها ،
يعد أن تخلصت القرية من عدتها الفاسدة ، كما تحول حياة الأشخاص بها ،
إذ تخلو عن عزتها وفرديتها إلى الارتباط بالجماعة ، بعد أن حدّدت الحركة
الإصلاحية المدفأة ، وأوضحت الرؤية لأهم الجميع ؛ فصاحب المكان ينصرف
عن حرفه ويغلق المكان ، والقزم الذي كان يستغل ثراء زوجته ويقضى
أكثر أوقاته في المكان قد تاب الله عليه ، فلم يعد يتذوق الحرث منذ إغلاق
المكان ، بل صار من الملائكة في القرية^(٢١) .

(١) نوم صحیح

١١٠ ص ٢)

كما أن القرية تدب فيها حركة البناء الشامل ، ويزول عنها عهد الوساطات ، والشفاعات وتنعم القرية المتحولة بكثير من مقومات الحياة الاشتراكية السليمة ، كالتكافل الاجتماعي الذي يحمل محل الصدقه^(١) ، وكالتصديع^(٢) الذي صار علامة هامة في زيادة الدخل في العصر الحديث ثم إن أساس العلاقات أيضاً في القرية المتحولة ، قد تبدل : إذ صارت مصلحة الجماعة مقدمة على مصلحة الأفراد^(٣) إلى غير ذلك .

وهناك بعد هذا ملاحظات حول القصة (٤) من حيث المضمون : وأول تلك الملاحظات هو أن الكاتب فيها قد اتصف بالالتزام لديه على نحو لم تألفه (القنديل) أو (دماء وطين) .

وأنجح التأثرى — كما هو واضح — يتمثل في تناول قضية تحول المجتمع المصرى في ظل ثورته .

لكن . . . يجيء حتى — كفنان — يضيق بالالتزام الذى يتحدر بالفن إلى مهاوى التقريرية والأساليب المباشرة ، وهو يرى في أثواب الرمزية منقنة من هذا التردى ، حتى يخفي لعمله بعنصر التجربة ، وهو القوام الطبيعي للعمل الفنى .

إذا كان المضمون واقعاً في (صح النوم) ، و(القنديل) فأسلوب التناول رمزى يضيق على المضمون روحًا شاعرية ، وظلالاً تجعله يحيا في وجдан المتألق على نحو معاش فى وجدان الفنان . . . لكن (الرمزية) التي اختارها ليتناول بها أفكار مرحلة انتيبيث التورى (مثلثة في القنديل) أو مرحلة (التحول التورى) ممثلة في صح النوم . . . هذه الرمزية لم تكن الرمزية الضبابية الفاتحة التي تتدخل في إطارها معطيات الحواس إلى حد الفوضى وتضطرب فيها الرؤية

(١) صح النوم : ص ١١٤

(٢) صح النوم : ص ١١٤

(٣) صح النوم : ص ١٢٠

إنها ليست هدفاً مقصوداً لذاته ، وإنما هي الإطار الذي يلقى على الرواية الفنية ظللاً من الافتتان الرائع فلا يفقد المفسون وضوحيه .

وإذا كان الكاتب قد اختار (قرية) لتكون المسرح الذي تدور على مهاده أحداث قصته فقد اختار القرية التي عايشها ، وأنفها أثناء إقامته بالصعب معاوناً للإدارة ، نفس القرية بأجوائها وشخوصها .

كل ما هناك أن الكاتب قد مزج القرية هذه المرة بروايتها رمزية حالية .^٤ فالنماراة — مثلاً — التي رمز لها ببورة الفساد — هي نفس النماراة التي ألغى الكاتب نظائر لها في متلقيه إذ لم تحمل متلقيه من خارقة تقع وسط البدر ، على كثها أجنبي .^(١)

حتى السيرك الذي أغرم به يحيى حتى ، وقدم لنا عنه في مذكراته صورة تفيض بالروعة والإنسانية ، حتى هذا السيرك لم تحمل منه (صح النوم) وهو يصف لنا كيف توطدت العلاقة بين فتى السيرك ، وأبنته عم القصاب (الطيب) .

ثم العمدة رمز (الحكم الفاسد) ، والشيخ رمز التقى ، كلها تماجع تلتقي بها في قرية يحيى حتى الواقعية وهو يسيطر لنا مذكراته (عليها على الله) .

إن (عليها على الله) إذن هي المصدر الكبير للرواية الواقعية المباشرة (ودماء وطنين) هي تموج رابع للرواية الواقعية الفنية ، بينما (صح النوم) تموج الرواية الرمزية إلى التقطت عناصر تجربتها من الواقع عاشه الفنان ، ثم حول عناصره إلى تجربة رمزية .

عنتر وجوليت :

إذا ماوصل بنا المطاف إلى مجموعة (عنتر وجوليت) آخر مأصدراً الكاتب من مجموعات قصصية وجدنا الكاتب يسير في خط لم يفقد ملامح البداية والوسط .

(١) عليها على الله : من ١٦١

فتحن في هذه المجموعة لنقى بالكاتب (المترجم) حيناً، و(الفنان) الذي يعيش للفن) حيناً آخر، كما نشاهد في (عنتر وجوليت) نماذج (رمادية) مماثلة لرمادية مرحلة (الشأة) ومرحلة (الوسط) على السواء. كما لنقى بالكاتب الذي يؤمن في تناوله الاتجاه الواقعي.

وإذا أردنا التحديد الدقيق قلنا : إن عنتر وجوليت تحمل من ملامح (أم العواجز) مرحلة الشأة أكثر مما تحمل من (دماء وطين)، و(التدليل). فهنا ترتبط أحداث في قالب (الأقصاص)، ونفس الشيء في (أم العواجز).

وأقصاص تلك المجموعة تلتقط تجاربها من مجتمع القاهرة وهو ما يلاحظه الدارس في (أم العواجز) – حتى المصممون في المجموعتين – كثيراً ما يتشابه كما نرى بين (رسوس) في مجموعة (عنتر وجوليت) و(زجاجة بغير مرآة) في مجموعة (أم العواجز).

وإذا كان الكاتب في (أم العواجز) قد اتفت إلى أنه الذي استهواه منذ البداية وأعني به فن اللوحات، فائز به الشطر الآخر من هذه المجموعة، فقد حدث نفس الشيء في مجموعة (عنتر وجوليت). وإن نص في الأخيرة على ذلك صراحة، سواء في العنوان (عنتر وجوليت)، فخصص ولوحات) أو في المقدمة.

ولامع هنا من تسجيل بعض وجوه الاختلاف بين المجموعتين، والتي أبرزها : أن عنتر وجوليت تمثل في أغلب أقصاصها الفن الفصحي المتن، الذي يعرف أصول (الفن الأقصوصي) . . . ويواجه مشكلة اللغة مواجهة قائمة على قواعد وأصول مرعية.

وعلى تقدير ذلك مجموعة (أم العواجز)، التي لا تقتوم على فن متقن. ومع هذا تنتهي (أم العواجز) بخصوصية وتلقائية افتقدتها في الأغلب الأعم (عنتر وجوليت).

والأآن تتناول بعض تماذج تلك المجموعة لتدلل من خلاطها على صدق ما أبديناه من ملاحظات . . .

في أقصوصة (السلم الولبي) تلقى بفرغل صي المكوجي الذي يتزدد على العبارة الكبيرة في مدخل مصر الجديدة . . وهذا الصبي على صغره — قادر عليه أن يعلم عبء الترامات الاجتماعية في هذه السن المبكرة ، فهو قادم من الصعيد لكنه يتكتسب من حرفه يستطيع بها أن يعول أسرة تتألف من أم وأخ وأخت أصغر منه ، تقيم في قرية في حضن الجبل . أما أجره اليومي فهو عشرة قروش ، يصرف نصفها ، ويدخر مع المعلم صاحب الدكان — النصف الآخر ليبعث به إلى أسرته البائسة .

ذات مرة تحوده نفسه أن يصلع إلى شقة أحد الزبائن من السالم العتاد — سلم السادة — وليس (السلم الولبي) المخصص للخدم ومن في حكمهم ، ثم دق جرس إحدى الشقق ، لكنه فوجيء بالكلب (ركس) يهاجمه ويعصمه محظيا في جسده الضعيف جرعا ، ويقع (فرغل) مغشيا عليه ، وتحشى السيدة — صاحبة الشقة — عافية هذا من الناحية القانونية ، فترضى الصبي ببعض الخلوي ، بل تدعه أن تدفع له بصفة دائمة بعض المال ، لكنها حين اطمأنت إلى شفاء الصبي — بدأت تتصرّر أنها « وقعت ضحية استغلال ذئف » فتكف عن دفع ما كانت تدفعه بسخاء ، وتغري به الطباخ ليصرّفه ببلغ زهيد ، وفي هذه المرة « نزل فرغل على السلم على مهل مطاطي الرأس ، كسير الحاطر يتعرّق في سجهه ، وحين هبط إلى الطريق ، رفع نظره إلى الشقة ، وصار وهو يقول لنفسه « إيه يا آنور يا الناس دول . . ما يخنوش على الواحد إلا إذا الكلب عضه »^(١) .

فالقصة تلتقط تجربتها الدقيقة من حياة طبقة كادحة ، بل من أدنى مستويات هذه الطبقة والمضمون هنا يجسد لنا ظاهرة (الطلع الطبي) المهزّم لدى تلك الطبقة ، فالغلام يعدل عن « السلم الولبي » إلى « السلم البريء » ، لكنه يصدّم

(١) عنوان جولييت : من ٢٤

منذ التجربة الأولى حين يُنشئه الكلب ، ثم هي تجسد طبيعة العلاقة بين الطبقة (الأristocratique) و(الطبقة الكادحة) فهو لاء الأستراطيون ، قد يأذنوا ، ما بينهم وبين (القراء) وعندما يضطرون إلى بذلك العطف ، وإظهار الرحمة يكونون مرتخين بداع من الرغبة ، أو الرهبة قليس في تعاطفهم إخلاص ، أو مجرد .

والاتزام في الأقصوصة — بعد هذا — واضح ، بل هو أوضح هنا على نحو لا يتوافق في أقصوصة أخرى من نفس المجموعة .

وأسلوب المعالجة أسلوب واقعي ، وإن استعان الكاتب أحياناً بالعبارات الرمزية الموحية كما في وصفه لسلام الخدم الولبية « سلام منسومة أحينا في متاور كالبر السجيق لم أر في حياتي مثل هذه المتاور وجهها كالحاج دميا مقبضاً ينطوي بفساد القصيم ، وقادورات الجوف فظن أنها جحر سكانه من الفيران »^(١) .

ولا يعني ما تعمت به تلك الأقصوصة من خصوصية في تصوير سلوك (نبيه هام) تجاه (فرغل) حين سقط مغشيا عليه من أمر العضة ، وتصوير الكلب ركس من خلال رؤية الصبي . وصور الصاعدین وأهابطین على الإسلام الولبية .

ولا يعني ما في الأقصوصة من عنصر المفارقة ، وهي تستعرض لنا في إيجاز بارع ملامح طبقتين متباعدتين أشد التباين في أوضاعهما المادية ، وقيمتهما الروحية . من أجل هنا كله تأتي (السلام الولبي) في النروة إذا قيست بتظيراتها الآخريات . في نفس المجموعة .

أما أقصوصة (عنتر وجوليت) التي سميت المجموعة باسمها فإن بطلها وكليان، هما (عنتر) كلب أسود غطيس، مجرد ، تملكه سيدة متوسطة الحال

(١) هنري بوليت : ص ٢٣

وأما (جوليت) فتلوكها (الست إجلال هام) وهي من طبقة أرستقراطية .
وعلى حين نجد (عنتر) . كما يصف الكتاب :-

كلب وفاح ، سككي . . .

أظافره طويلة . . .

إذا مشى . . .

حسب أنه يعشى على أواح من الزجاج . . .

فإن (جوليت) على حد وصفه أيضاً لاخرج في صحبة (إجلال هام)
إلا في السيارة . . لا تتخطي وحدها أبواب الفيلا .

ويتصاحب (عنتر وجولييت) ذات مرة عكك تجاور سيدتهما في المسكن
لكن الأقدار توقعهما في يد فرقه الشرطة المكلفة بجمع واصطياد الكلاب
الضالة . .

أما جولييت . . فتسرع صاحبها إلى تخليصها من محبسها بعد دفع رسوم
مالية مقررة ، واستخراج ترخيص خاص . .

وأما عنتر . . فتظل صاحبته تحاول تدبير المبلغ اللازم لتخليصه . . .
لكن في النهاية لا تجد معها سوى مبلغ يلزم مصروف اليوم . . وبعد تردد
وضيق ، تضطر — راغمة إلى ترك (عنتر) يلقى أجله العنوم .

والملاحظ أن الأقصوصة تحمل هي الأخرى مضموناً اجتماعياً . . إذ
تكشف لنا بطريق المقابلة عن مأساة الانزمام النسوي أمام ضيق الإمكانيات المادية ..

لكن من خلال هذا المضمون ، يبرز لنا عنصر المقابلة في الأقصوصة
مضموناً آخر ذا طابع (فلسفي إنساني) هو أن الحيوانات تشارك الإنسان
مصيره ، وتحكم حياتها — هي الأخرى — قدرية مختومة^(١) .

(١) أخبرني الأستاذ بيبي حتى ، أن الفكرة الأخيرة هي المضمون الذي قدّس إلى مجسده
في تلك الأقصوصة .

والقصة هي تطوير لأقصوصة (فلة مشمش لولو) أول أقصوصة نشرها الكاتب في جريدة (النجر) بتاريخ ١٥-٧-١٩٢٦.

و واضح أن الأخيرة ، مجرد صورة لموقف . : بينما (عنتر وجولييت) تجسيد لموقف محمد مع فارق آخر بين الاثنين ، هو جودة المعاملة ، والحبكة في (عنتر وجولييت) وضعفهما في الأخيرة كما أن الحيوان في الأقصوصتين يلعب دور (الشخصية) ومصيره هنا مرتبط بعاصير الآدميين الذين يرافقهم

• • •

أما النوع الثاني في المجموعة ، فيتجه الاتجاه الرمزي ، ويعمله (السرير النحاس ، (سوسو) . . . لكن الرمزية هنا تصل إلى درجة من الإبهام ، بحيث يجهل المتلقى طريقه إلى المصمون :

هذا فإن كل ما يستطيع المتلقى أن يلتقطه هو نوع من الفضائل التي تشع في وجوداته تأثيرات نفسية متباعدة . فإذا حاول تفسيرا للمصمون ، جاء التفسير — بطبيعة الحال ذاتيا ليس فيه طابع الجسم الموضوعي .

والأقصوصة في إيجاز — تحكي حالة « أسرة متوسطة الحال — تدهورت بعد موت عائلها ورقت (الست عدالة) أن تزوج لخشتها على ابنتها الوحيدة (زيتب) من غواص زوج الأم^(١) » .

والست عدالة سيدة أصيلة ، لهذا فهي عندما تزوج ابنتها تصر على أن تشترى لها سريرا خشبيا من الطراز الخديث ، وتقول لها ، لا يفرنك المظهر؛ انظرى ظهر هذه القشرة اللامعة ، ستجدينه من خشب الصناديق ، وما هو إلا صيف وآخر حتى يتشقق ، وينتفخ ، وهيات له أن يقوى على العزال ، والشيل ، وأهيد . وقالت لها أيسا وح تعشى عليك البق ، وتشيل منه ليسه؟^(٢) .

(١) عنتر وجولييت : ص ١٣

(٢) عنتر وجولييت : ص ١٥

وبيم شراء السرير النحاس ، وتحمرى الأم شراءه من نوع قديم (أصيل) لم يكن من الطراز الحديث المطل بالنيكل . أعمدته مصلحة ، وطوفها نصف متر ، بل من طراز قديم^(١) .

وتمر سنوات على زواج زينب ، وقد طال العهد بالسرير وإذا الزمن يبيل النحاس ، كما يبيل الخشب ، طارت عساكره وانكشفت أبياب المسامير وأصبحت تؤذى عند المس ، ولكن أولاد الأصل خيرهم فيهم^(٢) .

وفي إحدى زيارات (الست عديلة) لابتها تصاب فجأة بحمى في المخ ، فتققد عند ابتها على السرير النحاس ، وهنا تماطر (زينب) نفسها^(٣) : ستقي رائحة أمك في هنا السرير الذي ماتت فيه أمك ، ثم تتعرين بالراحة أثبع السرير ؟ ومن الذي يشتريه ، وأين يجد مثله ، ولو خرج بيته . هل تتركها في السرير ، لأنها ترفض أن تؤمن بأن أنها ستموت ؟ هل ترثها عنه رحمة يلياليها القادمة ، وتحكم بذلك أنها ميتة قبل طلوع الفجر ، تكتب بنفسها صك وفاتها قبل الأوان^(٤) .

ويتهنى الأمر بالست عديلة إلى الوفاة ، ولا تكون وفاتها على (السرير النحاس) الذي أصرت على شرائه لابتها يوم أن كانت تعدد (جهاز الرواج) بل على مرتبة في حجرة الضيوف .

ويخرص الكاتب هنا على إثارة أجواء نفسية مبهمة . . . فعندما تنقل (الست عديلة) إلى السرير النحاس قبل وفاتها (اقبض قلب زينب حين خيل إليها أن دندهته هذه المرة نفقت على غير عادتها بالرهبة والوجوم .

لكن السرير بدأ رغم رحابته كأنه مفصل على قدمها ، فهكذا يكون لقاء الكف بالكف ، والأصيل بالأصيل . هل هي واجهة التي تشبه سور

(١) هنر وجوبيت : من ١٦

(٢) هنر وجوبيت : من ١٦

(٣) استخدام الكاتب المونولوج الداخلي

(٤) هنر وجوبيت : من ٢٠

المقام؟ أم هل هو المصحف الشريف النائم داخل كيسة الأخضر المترب؟ أم عنمة السماء؟ أو ترجع هذه البوة إلى كانت هجرت الحى منذ أيام طوبولة ، ثم لم تأتى أن تعود إلا في ليالينا هذه لتحط على سور الخراية المجاورة كأنها على موعد لتطلق صريحتها المشتمة؟ .. لا أحد يدرى إنما ملا الحجرة لحساس بأن السرير النحاس يتباين ليقوم بذيل وكثيراً بوظيفة جديدة عليه استقبال عزرايل ومشهد طلوع الروح .. . وهذا هو يستعد الآن بلا تنفس ليكون ضريحاً^(١) .

ولا يخفى ما تثيره تلك الصورة الرمزية من إحساسات مقتضيه (الموت - عزرايل - الضريح - البوة والخراب ..) هذا إلى جانب ما تثيره من دلالات دينية غامضة (مصحف داخل كيسة الأخضر المترب) ، (سور المقام) .

أما (السرير النحاس) فنالمكن أن يكون رمزاً الأصالة الطبقية المتوسطة (لاحظ أن الكاتب قد حدد لنا الطبقية في بداية القصة) ، حيث تصر السيدة عديلة على ألا تشرى سواه .. .

وهذه الطبقية المتوسطة ، حين تعتصم بأصالتها لا يخدعها بريق الجديد .. فقد يكون زائفنا .. أما القديم ، فهو أكثر ثقة به ..

أما الإشارة إلى (المصحف) ، و (المقام) فلعله إيماء بغير انتقاد للطبقية الروسية .. .

وقد حاول الكاتب هنا محاولة موقفة إذ مزج بين السرير النحاس ، وبين الشخصية الحقيقة ، وجعل السرير بهذا المزج شخصية رمزية نابضة بالحياة والحركة ، لكنها الحركة الرمزية اللاخسوسية ، فالسرير أصيل . والست عديلة أصيلة ، وهو عندما يتباين لاستقبالها يتباين لاستقبال الكفء بالكفء

(١) عنتر وجوليت : من ١٩

ولعل السرير النحاس دفاع عن قيم الطبقة المتوسطة ، تلك الطبقة التي يتسبب إليها الكاتب . . . ويحرص في أكثر أعماله على الدفاع عنها ، والإشادة بذلك حايتها وقيمها .

خلبها على الله :

من خلال الدراسة التي سلفت ، والدراسة المقلبة . . لا يكون خافيا تأثير حياة الكاتب على إنتاجه الفنى ، إذ أن الحياة هي بالنسبة للفنان - خاصة - محصلة تجربة .

ونحن نضع دراسة (خلبها على الله) عند منتصف الطريق حتى تستبين المعامل بما قد تلقى هذه المذكرات من أشواه على ما سلف ، أو ما سوف يأتي من دراسة .

وإذا كنا في وقفات سلفت ، قد أشرنا إلى (خلبها على الله) وحرصنا على إيجاد الصلة بين الظواهر هنا ، والظواهر في الأعمال الفنية . . . فلابد من وقفة تطول ، تتجه إلى المذكرات ، فتوليه مزيداً من الدراسة ، باعتبارها المصدر الكبير للروافيد المختلفة .

إن (خلبها على الله) هي مذكرات الكاتب التي يسجل فيها قطاعاً هاماً من حياته ما بين دراسته في الحقوق مع إشارة إلى حياته في أسرته ، هي على وجائزتها تلخيص ملامح هذه الحياة وتنهي بانتهاء مدة عمله بالصعيد إلى حيث يستدعي للعمل بالسلك الدبلوماسي .

ورغم أن عمله بالصعيد لم يستمر سوى سنتين ، فإن المذكرات قد أثرت هذه الفترة بزید من الأهميات : فمن حيث الكم قد استأثرت بأكثر من نصف الكتاب ، إذ تستغرق ما يقرب من مائة صفحة (٧٠ : ١٧٣) على حين تبلغ عدد صفحات الكتاب كله - بما فيه مقدمة الكتاب (١٧٠ صفحة)

أما من حيث الكيف . . فيما لا شك فيه أن الكاتب قد بدأ بكتابه هذا في أوج فنه . . وهو يعرض لنا صورة نابضة عميقة عن حياته في تلك الفترة .

حتى يصبح القول بأن حديبه عن (الصعيد) هو أخذف من كتابته هذه المذكرات .

لقد التي الكاتب بالجريدة وجها لوجه بحكم عمله ، وعايش التقاليد والبوس الذى يحيا فيه أهل الصعيد ، والمعاناة الصابرة للمظلوم الذى عاش رينا المصرى أقسى لحظاتها فى تلك الفترة .

وقد صور لنا الكاتب هذه المعاناة من خلال الواقع الصادقة البعيدة عن التهويل والتزييف ، الناپضة بالحركة والحياة ، وبأسلوب ساخر تمزج فيه التكاهة بالأحزان ، والسطح بالشفقة . خذ مثلاً هذه الصورة التى يعرضها تحت عنوان (فراغة عين)^(١) مبيناً لنا أسباب الموجة الفاجعة بين الفلاحين والحكومة في المهد البائد « كان ما يزيد الموجة بين الفلاحين ، والحكومة في العهد الماضى ، الذى أتحدث عنه ، أن بعض الموظفين لا كلهم كانت عواليهم فارغة هم الذين جلوا الفلاح على أن يصف علامة الحكومة عنده تارة بأنهم « أجيرية » وتارة بأنهم من الشياخين ، يجهرون بهذا القول ، ولا غ فيه . استقر في ذهنه أن هؤلاء الموظفين يعتقدون أنه راقد على كثر وأن خبرات أرضه موفورة مبنولة » .

لا أزال أذكر يوم أن ذهبت مع المأمور للتحقيق في واقعة إلى قرية ، وزرتنا على عدتها رأيت التحقيق خليقاً أن يتم في ساعة ، أو ساعتين — على الأكثر ولكن المأمور أخذ يحيطه مطاشيداً ، ويقول للمتهم :

— وكان سين إيه قولك في أن . . .

سؤال فارغ لا يقدم ، أو يؤخر ، والعددة يلزمنا تارة ، ويعادر القاعة تارة أخرى قليلاً ، كأنه في ورطة ، حتى يخل موعد النساء ، وحل المأمور أذرار سترته ، وانكشف يطنه وما يرأسه على الدكمة ، وتشبت قدماه بالأرض .

(١) مثل اعل الله : من ١١٧ ، ١١٨ ، ١١٩ .

وجاءنا الطعام تزييه دجاجة سميكة » راجع التسجيل من فصلاته «

لم نكدر تخرج من الباب حتى أقبلت امرأة تصرخ ، وتلوك ، وكانت تمسك بتلايب العدة — ياعدة حرام عليك — ما لقيتش إلا واحده ولية غلابة زى حالاتي تاخذ فرختها وهى سارحة في السكة . حرام عليك تريل لك بالسم الماوى .

ويحيى حتى قد عاش مع الفلاحين في القرية المصرية يقلب الإنسان الذي يدرك بعمق جوانب مأساتهم ، وليس بعقل الموظف الحكومي الذي يلزم حدود الوظيفة ، كما أنه حاول أن يعطي المثل النبيل لما يجب أن يكون عليه الموظف من نزاهة وعفة نفس ، لهذا كان يرفض الرشوة ، أيام كانت صورتها اخطلت الرثاء بالخرن والغضب ، حين دق بيبي بعد العشاء ذات ليلة رجل له عمل عندي ، لم أكدر لأواب الباب حتى مرق منه ، فكانه هارب يتلمس النجاة . يده وراء ظهره ، ولما أطمان أن لا ثالث معنا أعادها إلى الأمام ورفقا إلى على وجهي — وهي مسافة قصيرة ^{١١} — يطلب إلى عبي وهو يتقسم أن تتملاه من بهاء مسكة كبيرة تندل من جبل من خوص ، تلمع في اللئمة ، وهو يقرها أيضا إلى أنني . هذه هي رشونه لي ، لم يكن غضبي لإقدامه على شراء ذمتي ، بل لحكمه على بأنني رجل بطني شياخ فارغ العين ، ما أظن أنه اشتراها ، بل صادها ليصيدهي بها ^{١٢} .

وبالرغم من معايشة يحيى حتى للفلاحين ، وإحساسه العميق بآلامهم ، حتى كان ي المجالهم ، ويرواكلهم ، محظما القواصل بين الفلاحين ، ورجل السلطة ، فقد التفت إلى نفسه وأحس أنه هو الآخر صورة لمسألة أخرى ، فهو قاهري لم يرب الريف فقط ، فضلا عن أن يعيش فيه ، وهو لهذا يشعر في أحماقه بالرثاء لنفسه ، وهو يواجه ألوانا من الشفقة والخشونة وهو ابن المدينة البدلة الناعنة . وتراء هنا ، وهو يعبر في صدق وصراحة عن إحساسه

(١) لاحظ تتبّع الكاتب إلى تصرّفاته بالسخرية التي ترد كثيراً لها : إن حرفيته من تصرّفه هنا يشيء إلى حد كبير (المازق) .

(٢) من ١٢٢

بعد وجة غذاء قوامها بصل وجزر (بایت) بين جمع من الفلاحين «أقول ذلك الحق انى - رغم إدراكي لمعنى فرحمهم وسعادتي به - أحسست بخيبة أمل كبيرة ، وصعبت على نفسى ، لم يحصلت في قط من قبل أن اقتصرت وجة طل على الجزر والبصل - حتى يوم كنا - من أجل تحرير المعدة - نظيف بصارة يستحب معها أكل البصل⁽¹¹⁾ .

و هذا التنبه إلى الذات يعكس (أساس التناقر بين القرية والمدينة)، وكانت هذه المأساة أحد الخطوط الواضحة في واحدة من أنجح أعماله ، وألهمت بها (البوسطجي) في مجموعة (دماء وطن) .

وتشكل لنا المذكرات عن ثقة بالغة بصريته ، وروج أصيلة وشخصية مياسكة ، فأوروبا التي عاش فيها قرابة ربع قرن من الزمان لم تقو على إزالة الآثار العميقة لعوامين اثنين فقط مكثماً في الصعيد ، بل إن حياة الصعيد كانت الرصيد الذي جاء من الإفلات ، الذي يتوترط فيه كثيرون من أمري الدنيا . هذا فهو يقول في ختام مذكراه : « كنت في خطير شديد من أن تأسفي هذه الظواهر البراقة ، وأصبح تفاهة لابسة سموكن . ولكن شيئاً واحداً أتفنى ، ليس هو طبعي ، ولا ترببي ، فالإنسان مهما صلت إرادته ، غير معصوم من ضعف طارئ تزلت عنده قدمه ، ثم لا يعرف كيف يقوم ، إنما الذي أتفنى ، هو عمل سنتين بالصعيد ، هذا العمل الذي طالساً أرهاقي وأدافقى من عذاب الجسد والروح أشكالاً وألواناً ، الآن ، أحده ، وأبوس يديه ، فقد عرفت يفضله — كما رأيت أنت — بيلدي ، وأهله ، ومشاكه . وشدة حاجته لن يأخذ بيده من أبنائه . أتفنى هذا الشعور من الضياع وكانت إقامتي إقامة وجدت فيها السلامه وراحة القلب . يقدر ما في الدنيا من سلامه وراحة القلب »^{٤٢} .

۱۷۱ ص (۲)

(١) خلیفہ علی ائمہ : ص ۱۷۴

وهذا التماسك له في رأي تفسير : فالكاتب من الطبقة المتوسطة ، وهي الطبقة التي قدر لها أن تماسك في ثقافة — لا عندما خرجت إلى أوروبا فقط — وإنما قدر لها أن تماسك في حدود المجتمع المصري ذاته — فلم تسلبها أفرعية روح الثقة ، وهي تناضل ضد الطبقة المطلطة ، بل ظلت تناضل وتحدى ، وترهض للثورة ، حتى قدر أن تكون هي المجرة لها .

الفِصْلُ الثَّالِثُ

مَلَامِحُ اسِاسَيَّةٍ

• اسلوب التناول للمذکرات

- الروح المصرية
- الجنس



ملامح أساسية

أسلوب التناول للمذكرات

لا يخفى على الدارس ، أن مذكرات يحيى حتى ، هي من أحد جوانبها – جانب تأريخها لطابع القرية قبل الثورة – تاريخ لروح التعليم التي سادت مصر في العصر الذي تلقى فيه الكتاب تعليمه ، إذ كانت أساليب جامدة جافة.

لم يحدنا أحد عن أشجار مصر وطبيورها وحيواناتها ، كأنما طلب منا أن نسير في مناكبها كالعمي ، درستنا رى الحياض على الورق ؛ فكان الفراش تفهمه ، ولو ذهب بنا المعلم إلى الأهرام – وهي قرية – لرأيناها رأى العين ، وبقيت إلى أن ذُخت للصعيد في سن الثانية والعشرين لا أفرق بين القمح والذرة في الحقل .. ، ماتت الطبيعة من حولنا ، ودفنا بين أكادس الكتب^(١).

أبرز ما يطالع القارئ والدارس على سواء في هذه المذكرات هو ظاهرة (الاستطراد) فالكاتب قد تعرض له مصادفة أثناء حديثه في موضوع ما نقطة معينة تستوي حاسته الفنية فإذا بها تشده بعيداً عن الخط الذي كان يسير فيه ، بل قد يعرض له – أثناء استطراده الأول – ما يستووه مرة أخرى فإذا به يخرج إليه مستطرداً مرة أخرى .. وهكذا ..

على سبيل المثال : حين يحدنا عن ذكرياته بممارسة الحقوق ، فتعرض له – أثناء حديثه – نقطة (الخطابة) المناسبة حديثه عن أبرز المحامين تمكنا في أسلوب المراجعة ، عندئذ يستطرد الكاتب إلى حديثه عن الخطابة ، متوجهًا عن سعد زغول ، وتوفيق دباب بعد عودته من الجاترا ، والخطابوى ، ثم يستطرد إلى الحديث عن خطباء المساجد وأشهرهم في عصره ، ويعدد أبرز

(١) عليها ملامة : ص ٣٤

عيوب خطباء المساجد في عصره ، بل يستطرد من هذه النقطة ليتحدث عن وضع المصلين ، وأهم العادات المغيبة منهم في المساجد ومنها وضع أحذتهم في مواضع السجود ، ثم يعرض لنا في أسلوب فكه خطبة أحد خطباء المساجد كان موضوعها (وفاء النيل) ، ثم يسوقه الاستطراد إلى رواية نادرة ممضحة عن اسم حارة من حارات القاهرة .

وبعد هذه الجولة الواسعة إلى تخرج تماماً عن الموضوع الرئيسي ، يعود إلى هنا الموضوع (وهو مدرسة الحمير) فيحدثنا تحت عنوان : « عود المدرسة الحقوق » أو كما كان يقول إخواننا اليبانيون في مطلع هذا القرن : رجع ما انقطع^(١) . وما يكاد الكتاب – في موضع آخر – يعرض لذكر الحمير – والكاتب يستهوي الحيوان بشكل ملفت – حتى نراه يخصص لها باباً مستقلاً يجمع بين طرافة القصص ، وعمق الاستقصاء ، فيحدثنا عن الحمير تحت عناوين مختلفة : (درجات الحمير – مدرسة الحمير – حمير القاهرة – تصووص الحمير – نكت الحمارة – السيرك وحماره^(٢)) .

ولعل في هذا الباب أوضح صور الاستطراد لدى الكاتب – وكثيراً ما يشعر الكاتب بهذه الظاهرة – فهو رد ما يشير إليها ، كقوله في أحد المواضيع « ينبغي أن أثريت هنا ببرهة ، لا أحفل بنظام الكلام ، ولا أرهب اللوم^(٣) » .

على أن هذا الاستطراد مظاهر للطاقة الفنية التي تكن لدى الكاتب ، وتتحكم في سلوكه الفني بعيدة عن رقابة التثنين والالتفات إلى المواقف والقواعد وهذه الطاقة المتحررة هي مظاهر لضيق الكاتب الشديد بالقواعد وثورته عليها في جرأة لا مبالاة ، والنتيجة الطبيعية لها أن تنسى مذكراته – كما اتسمت بعض أعماله بطابع التقافية .

(١) حلبي على الله : من ١٩

(٢) من من ٧٦ : إلى من ٨٠

(٣) من ٣٦

وإذا رأينا يحيى حق - في مذكراته - يهرب من السيطرة الوعائية على حدود الفن ، فقد رأينا خلاف هذا الذي كاتب توفيق الحكيم عاصر يحيى حق وزامله في الحقوق ، وعمل مثله في وظيفة قانونية بالريف .

إن توفيق الحكيم في (يوميات نائب في الأرياف) يمثل سيطرة الفنان ، لهذا فقد اقتصرت يومياته على فترة عمله كنائب في الأرياف ، ثم هي تبدو عملاً روائياً فيه مقومات العمل الروائي ، من اعتقاد على موقف محمد ، وإبراز للشخصيات ، وتركيز كبير للمواقف ، وتفاعل حي بين الشخصية وال موقف .. لهذا فقد كسب الأدب يوميات الحكيم عملاً قصصياً ، بينما تتعذر من مذكرات يحيى حق بالفن القائم على الصدق والواقعية ، والشخصوية ، والعبارة المتأثرة « هذه مذكرات عابر سبيل ، أروها عن الغاطر ، تاركاً نفسى على سببيتها والحبيل على الغارب .. وبكتفي أن نخرج هذه المذكرات كأنها نجوى تدور بيني وبين نفسى ، ملتزمًا فيها الصدق والصراحة والتفع ، منها بالعبرة والتفاصيل .. أسرى في هذه المذكرات - كما سرت في حياني - أفرد الشاعر وأقول لزوري والبحر الخوف أمامه : خلها على الله^(١) .

• • •

والآن - وبعد هذا الاستعراض لأعمال الكاتب-القصصية - نحاول فيما يرد من الدراسة إبراز بعض الظواهر الفنية في هذا الإنتاج القصصي .

الروح المصرية

لا يخفى من خلال الدراسات التي سلفت وضوح الروح المصرية في أدب يحيى حق القصصى . ومن خلال تلك السطور تبرز محاولة تحديد معالم ودلائل للروح المصرية ، وتناولها بتفصيل أدق .

إذا كانت الدراسة تتبعه لأنتماله ، قد كشفت وضوح هذه الروح في المسمون ، أو في الماذج الشخصية ، أو في طبيعة المكان الذي تحركت

(١) ص ٥ : ص ٦

على مداء الشخصيات . . فهناك ظواهر لا تخفي على الباحث — لروح المصرية
الخالصة على نحو فريد . .

الليل والطبيعة :

فأول دلالات تلك الروح المصرية ، عنابة الكاتب بطبيعة بلده ونيلها ،
وقد سبق أن عرضنا لسخط الكاتب الشديد على أسلوب التعليم السادس
في عصره ، حين أغلقت منهجه طبيعة مصر الحية النابضة وكان نتيجة هذا أن
« ثناً هذا الجليل »^(١) وقررته على الانتهاء الطبيعية بلاده والتأثير بها ، والتغيير
عنها عدوة جدا ، لا مفر أن تكون معاناتها عنده سطعنة زائفة ، وقد
ضرب العقاد ، والمسازق — في كتاب الديوان — مثلهما المشهور عن غرام
كتاب مصر بالتحديث عن البيل ، وهم لا يعرفونه ، ويعرفون عن الكروان
وصوته ملء أسماعهم^(٢) .

وقد جاء هذا التناول للليل والطبيعة المصرية ، متزجا أحيانا بالروح
الشعبية الأسطورية يطالع القارئ — مثلاً لذلك — منذ أول صفحة يقدم بها
الكاتب لمجموعة (دماء وطن) حين يقول : « لا أزال أذكر كيف كانت
حارتنا الصائمة وسط القاهرة تستيقظ فجأة ذات صباح من سباتها وغفلتها
على نداء غريب يتردد في أرجائها ، لا تسمعه إلا مرة كل عام . ولا تفهم
معناه؟ عرف الله . . عرف الله »^(٣) .

ثم يعمد الكاتب إلى تفسير هذا الأثر الشعري القديم المشهور فيقول :

« يزعم البعض ، أنه تحرير لاسم (أوفيليا) إلهة الماء عند الأغريق ، ليعلم
أن الليل قد وفي بوعده ، وفاض بالليل والركاث على الوادي السعيد ،
وتبعث فيها — لمن صبية المدينة ولا شأن لنا بالزرع والرى — هزة فرح
لا نعرف سببها ، وتجرى إلى الحسور تحفل بهذا الموج الأخر الداكن ، الذي
يشعر بالحياة ، والقوة يتدفق في خياله وعنه ، إلى البحر البعيد . . وينقدم

(١) يقصد جبله .

(٢) علية عل الله : من ٢٢

(٣) الصحيح في الأثر الشعري المشهور (عرف الله) فلا محل هنا لاقحام فقط الملاحظة .

(دماء وطن) : من ٩

العمر ، ويزول سحر الأساطير ، ويتعش الإحساس الفطري ، فإذا بنا مع ذلك كلما وقفت على الجسور ، وتطلعت إلى الجنوب ، أحسنا بأن أرواحاً وقوى مبهمة تهب علينا مع مياه النيل » (ص ٦) .

وهكذا تكون هذه السطور بعنابة الافتتاحية الموسيقية التي ترھض بالروح التابضة في المجموعة .

ويجيء حق في هذه المجموعة مفرم بباراز معلم الطبيعة في صعيد مصر .
هذا يطالعك (الجبل) في « أبو فوده » في صورة واضحة المعالم كما يطالعك (الجسر) في (قصة في حين) .

يطالعك من الجبل حواريه المشrade ، وأصوات فرقعة الألقام ، وبحاتات العمال يقطعون الأحجار في الحجر الرابض على قمته ، وقصوة الطبيعة هناك ثم متظر النيل المتند على سفحه ، وقد أبرز لنا الكاتب (الجبل) من خلال الحديث والواقف ، فتوزعت معلم الجبل بين تصاعيف القصة حيناً ، وحينما آخر يخلي طريق عرض الصورة الحية التابضة » ويدأت الشمس تعلو رأس الجبل ، وتلقى أشعتها على سفحه المواجه للنيل ، فظاهر الحجر أبيض ناصع اللون ، يرتد عنه الضوء في ببرة ووهج . . . كل الجبل مرشوق برجال معلقين على سفحه مربوطين من وسطهم بالجبل . . في يدهم حديد يضربون به الجبل . ويرتد الصدى من كل النواحي بعضهم يعني ، وهو يدق ، وبعضهم منهك في عمله ، لاتتأخر ضربة عن ميعادها ^(١) :

والجبل الذي يرع الكاتب في رسم معالله ، يذكرنا بعمل فيه بعض الشبه ، هو قصة « الجبل » لفتحي غانم ، إذ يعني الكاتب أيضاً بأن يجعل (الجبل) شخصية متناغمة في القصة ، تماماً كما فعل يحيى حقي . . وإذا كان (جاسر) في « دماء وطن » قد عكس عليه الكاتب صفات الجبل من قسوة ، وصلابة وشراسة ، وثبات في المقصد . . فإن شخصية العمدة (حسين على) في

(الجبل) عند فتحي غاتم أيضاً قد انعكست عليها خصائص الجبل ، حتى أصبح رمزاً للجبل نفسه .

أما الحسر في (قصة في بجن) — جسر الإبراهيمية الذي حاذأه عليبوى [١] وهو في رحلته فقد عنى الكاتب بابرار ملائكة القاسية مستخدماً الوراحات حيناً ، والماواقف حيناً آخر إنه « يبدوا تحت تأثير شمس الصعيد المتقددة في منظر كريه » قللله حباً من التراب المعتقد حيث أسلمه شريط ضخم مشروم المرواني ... يتواли هبوطه وارتفاعه ، ويردد سماهه غير المستوى بين الضيق والواسع . يزيدده قبحاً أنه شديد الارتفاع : فلا تبدو من الأشجار المغروسة — عند سطح الماء — سوى فروع قصيرة تحجب المنظر ، ويستطيع السائر أن يلمسها .

والملاحظ على قصتي (أبو فوده) و (قصة في بجن) أن الطبيعة تلعب فيما دوراً هاماً . فليست الطبيعة هنا مجرد خلفية ثالون المواقف ، أو تمهد لها ، وإنما تتفق الطبيعة مع شخصيات القصتين ، موقف الند للند ، فتلعب دوراً لا يقل خطورة في العملين عن دورهم ، تحرك الأحداث ، وتعمل المواقف ، وتطبع الشخصيات بطباعها ، وتحركهم .

أما (الوسطجي) فإن الطبيعة فيها مجرد خلفية ، لا إشارة ، ولا تفاعل وإنما توحي إلى مضمون أو ترمز إلى موقف . ذلك لأن (الوسطجي) تدور أحداثها بين الجدران ، على حين تدور أحداث القصتين الآخرين في الطبيعة المكشوفة .

وقد أعاد الكاتب على الاختنان في عرض طبيعة بلده تمحه بإحساس هائل بالمكان . وتلك الصفة من أبرز سمات القصاص الناجح .

ويجيء حتى هنا يشبه هنجروار إلى حد كبير في العديد من أعماله وأبرزها (الجوز والبحر) ، (والشمس أيضاً تطلع) .

وَهُوَ لاحظ الناقد (كارلوس بيكر) — أثناء دراسته لفن هنجرواري الفصحي — ذلك الإحساس المتأمل بالمكان عند الكاتب الكبير هنجرواري فقل قوله للكاتب يوجهه بخوج أنتيل؟ "إذا لم تكن لديك جغرافية الشيء، أو أي المسطح المكانى له فإیس لديك شيء؟" (٢١).

الحيوان :

في الباب الثالث من مذكرات الكاتب ، ثالثي بالصورة الآتية يرسينا لسايق براعة ودقة «للقبرة عين طارقة في أحلام لدية» ، وبجمل عن ترقى الدنيا من عل بتوجس وغضب مكتوم ، كأنما يخشى أن تتحقق بغير يائمه إهانة على يد حفرا ، وللحصاد عين تم عن الخيلاء والنبل والذكاء تعكس القسوة بالليل ، فتنقض كالاقوته المخرفة ، وللنيس عين فيها العناد كله وإفحار الخبث والمؤامرات ، وللجاوصة عين مطفئة ، لا تتبعث منها حياة أو إرادة ، إلا وهي ترضع حافتها . فيعتقد سباتها على الحنان ، لم أرج جاموسه تطلق عنها تعنى بالإمرة واحدة لآذال أذكريها وكانت تسير ببرطش في الطريق ، وتختلف عنها وإليها ، ذوقت ، وأدارت رأسها إلى الماء ، ونادته إليها بخوار غليظ ، وسأحدلت فيها بعد ، عن جاموسه تحضر وتنتظر إلى صاحبها وفي يده سكين . أما الحمار ، فإن عينه ذاتية حزينة تبدو معهمصة ، تبدو حزينة كعيون الأطفال بعد بكاء .. أهذا هو سر تويقه؟ ليس في صوت حيوان آخر مثل هذه الحرقة والتضجع والمرارة . إنها صرخة عذاب واستغاثة ، وإشهاد للناس في نوبة متفجرة من بكاء بلا دموع تحرق الماء ، ثم تذوب كأنها لم تكن .

لم أتعربى كل الأعمال الفصصية لكتابي على اوجه أهل ولا أدل على دقة الملاحظة من هذه اللوحة ، مع الاهتمام الملحوظ بالحيوانات وبعده و معنها وهو العين .

(١) كارلوس بيكر : أرست هنجرواري : دراسة في فنه الفصحي : ص ٧٥

(٢) خليها على الله : ص ٩٠

وترد صور الحيوانات في أعماله التصصصية لتكون — في الغالب — رموزا تلقي ظلالها على الشخصيات والمواضف ، فتعطيها قيمها وأبعادا خاصة . وذلك مثلما نلاحظ في :

(قصة في سين) عندما تستغل الكلب في أداء هذه المهمة ، الكلب الذي كان يستخدمه عليوي لحراسة القطيع في رحلاته فدس (الغجر) الاسم للكلب تمهدنا لسرقة الغنم من (عليوي) يقول الكاتب على لسان عليوي « بعد ما مشينا شوية ، بصيت على الكلب مالقيتوش ... رجعت أدور عليه لقيته جنب شجرة يطالع في الروح ... راقدا بموخرته على الأرض ، رافقا رأسه على قدمين مرتعشين ، يهتز جسمه متثنيا ، وحدق الكلب في صاحبه ، ولمت في عينه لحظة بارقةأمل ، ثم أطفأها سريعا حزن عميق صامت ... لم ير من قبل عيوننا تبكي مثل عيني الكلب الجامدين ، وكأنها تكلمه وتقول : (هل هذه آخر مرة ترافق؟) . وفتح فه ولكن الموت كان قد اتى ، ووضع يده على هذا القم ، فلا يستطيع نياحا ... وأخذرت بدل الصرخة سبول من لعاب لرج تبني ” عما في جوف الحيوان من غليان وألم لا يعلمه أحد (ص ٦١) . ”

وموت الكلب هنا هو رمز الموت اليقظة ، والإرادة ، والقيم في نفس عليوي ، ذلك التروي الساذج الذي أغري به (الغجر) إحدى نسائهم ، فأوقعته في حبائلها حتى استدرجته إلى الخطيبة ، وسرقت الغنم .

وإذا كانت الشخصية والرمز يستحبان — أحيانا — عند الكاتب إلى رثى ” واحد فقد مزج هنا — أيضا بين عليوي ، والكلب ”

« إن استطاع كلبه — بين يدي الموت — أن ينبع ، فليتكلم هو بين يدي التي سلبته عقله ، وخفت رعشة الكلب شيئا فشيئا ، حتى تلاشت حركته ، ونجرا الذباب على فه وعينيه ، وقام عليوي ليعود إلى قطيعه » (١) . ”

(١) دماء وطن : ص ٩٦

وأحياناً ياتي الكاتب - وهو يرسم صورة لشخصية ما - إلى انتقاط تبيحاته من عالم الحيوان ، ومن عيون الحيوانات التي استوته . وجذب ملاحظته فشيخ الحارة في قصة (الساجحة نظر) ^(٢) تبدو عينه (المتحدة تحت جفونه المرئية تبدو كأنحرفة الزرقاء ، لا تفارق عن عيون التيس في جودها ومكرها) ^(١) .

بل عندما يصور الطبيعة المصرية فكتير ما تلمح الروح المصرية في طرق الصورة وهو يشبه بعض معاملتها بجوان من حيوانات البيئة المصرية ، فالليل - في «أبو فوده» - مايزال ينبعث أجزاء من الجيل ويقطع من خمه كل يوم ولا يمتلك عينه ، حتى أصبح الجيل كجاموسه الفلاح من طول جوعها ، بارزة النظام على الجنيين ، بينما يطن منهضومة ^(٢) .

وأحياناً لا يأتي الحيوان لخدمة غرض فني في القصة ، وإنما يرد حدث الحيوان هدفاً مقصوداً للذاته يشغّل هواية الكاتب ، كما رأينا في وصفه لقطيع الغنم ، وحدشه - بالذات - عن الخروف .

ثم قد يستحبيل الحيوان في بعض القصص إلى شخصيات تلعب دوراً رئيسياً ، كما في (عتر وجوبيت) ^(٣) .

وكل الصور التي يأتي في إطارها الحيوان على اختلاف أنواعها، فيها التعبير النابض عن مأساة الإنسان المصري سواء في القرية أو المدينة . وهي يخوا في ظل علاقات أجتماعية شاذة .

على أن دلالة الروح المصرية في الكلمات الكاتب إلى الحيوان ، لا يبني إطلاقاً الدلاللة الإنسانية في هذا الالتفات ، فقد برزت فلسفة الكاتب ، وهو يتناول الحيوان ، ينفس الرضوخ الذي يربز به ، وهو يتناول الإنسان .

وأخيراً .. فإن هذا الإحساس الزاخر بالتعاطف نحو الحيوان عند الكاتب تجد تظيراً له عند قصاصين عاليٍ هو (توماس هاردي) ، فها هو توماس

(٢) قنديل أم هاشم : ص ٦١ (٣) دماء وطن : ص ١٤٦

(١) دماء وطن : ١٣٢

هاردي يشعر بأنه والطبيعة كلها وحدة تصله قرابة دم بالرياح والسحب والقراشة والملأة والعصافير والستجواب والحمل . ولطالما حاول توماس هاردي في مخياله أن يتقمص شخصية هذه المخلوقات الخارجية عنه ، وجعل نفسه خروفاً — ذات مرة — فنزل يسعي على أطرافه الأربع في حقل ، وأخذ يأكل العشب . فرذا رفع بصره ، استولى عليه الارتكاك — كما قال فيها بعد — إذ رأى الدهشة في أعين الخراف الأخرى من متظر زميلهم الجديد في القطع ^{٤٢)} .

الفكاهة :

الفكاهة أبرز السمات النفسية للشعب المصري ، وأقوى سلاح أدب يشهره ضد أعدائه وقد وجدت على جدران بعض الآثار المصرية القديمة صوراً كاريكاتيرية ساخرة ، لعل من أشهرها صورة زوجة ملك بلاد بنط مع زوجها في تصوير كاريكاتيري .

وهو نفس السلاح الذي شبهه في وجه مظالم الأئمك إيان حكمهم ، حتى ألف الأسد بن مماني كتاباً أسماه (الشاشش في حكم فراؤش) . وقد ذكر ناشره المستشرق كازانوفا أن الغرض من تأليف الكتاب هو (السخرية) وعصرنا الحديث زاخر بأعلام ميزين في مجال الفكاهة كان من أشهرهم إمام العبد ، وحافظة إبراهيم ، وعبد العزيز البشري ، وبيرم التونسي ^(١) .

وأوضح صور الفكاهة في قصص يحيى حق السخرية وهذه السخرية تلعب دوراً كبيراً في إبراز فلسفته الإنسانية والاجتماعية على السواء . وهي — في أغلبها — سخرية تعتمد على الموقف وتنتجه منه ، وقلاً تعتمد على المفظ ، أو إبراز العيوب في خلقة الإنسان .

وهي — من حيث الطابع — سخرية مأساة يعني أنها تكشف لنا عن جوانب المأساة في أسلوب يثير منها الإبتسامة العميقه الممزوجة بالحزن والرثاء ، ولا يثير منها القصح العالي شأن الفكاهة العاديه .

(٢) هنري دوماس ، ودنال دوماس : أعلام الفن التصويري : ص ١٢٣

(١) د. شرق فيفت : الفكاهة في الأدب المصري الحديث : ص ٢٦

والفكاهة — إذن في أدبه — ليست شيئاً مقصوداً لذاته وإنما هي وسيلة يلجأ إليها الكاتب لتعريه جوانب الموقف أو لإبراز عناصر المفارقة، فالصبي فرغلى في قصة «السلم الراوبي» حين يقع مغشياً عليه — على أثر عضة الكلب له — تمعى إلى استرضائه (تفيسة هام) حيث فتحت نفسها البوفية في حجرة الأكل ، وأخر جت له طبقاً من الشكربلة الخشوة بجوار المند ، وأخذت تحنه على أن يأكل منها ، فأأخذ واحدة وضعها في فمه قالت له من قبل أن يبلغ «خذ ما تريده» ومدت له قطعتين فأخذهما ، ودس يده تحت السوبر حتى يلغى البلاطية فأسقطهما فيه ، قالت له ، وهي تضاحكه : — كده . . . كده . . . مش خايف توسيخ جيبك . . .

إليها لا تفهم أنه أكل القطعة الأولى ، ومضفها ، وازدردها في حياء حرمه بعض اللذة ، وأنه يريد أن يخلو بنفسه ليأكل على مهل القطعتين ، الباقتين .^(١)

فالفارقة تبرز في سلوك (تفيسة هام) حين تُفتح (فرغل) كل هذا العطف في تواضع وتحمّس ، وتستر عليه بطعام تعلم أنه لم يانقه ، وظاهر — في ثقاف مكشوف — مداعبتها له وخوفها من أن يتفسخ ثوبه من الحاوي ، وهو لم يجف بعد دموعه من عضة الكتاب .

وفكاهة حتى تُشير ببساطتها ، فليس فيها التهويل والبالغة ، الذي يجعلها إلى نوع من الكاريكاتير .

وفي هذا ما يميزه عن كاتب من أكثر كتابنا ميل للفكاهة ، وهو «عبدالقادر المازني» الذي اعتمد في فكاهته على الكاريكاتير ، وليس على القطة البسيطة كما فعل «يجي حق» .

وإذا كانت السخرية العميقه هي السمة الغالبة على فكاهة «جي حق» ، فقد أغرم أيضاً بالنادر (النكتة) التي اشتهر المصريون بها كصورة للبدية الحاضرة عندهم . كهذه النكتة التي يرويها في (عنتر وجوليت) في أقصوصة

(١) ص ٢٩ حيث كتب الكاتب تصره إيان الاضطرابات التي سادت الكونغو وأدت به إلى الانقسام على نحو ما هو معلوم .

(الودع) : قالت إحدى العرافات مرة لزبون إنها ترى في فنجانه اضطرابات شديدة ، فأجبتها : لا عجب . قالت الذي شربته من الكونغو والكاتب في (اليوسيطجي) يصور لنا لحظة متول (عباس) بين يدي خياط القرية ليحيط له جلبابا — على عادة أهل القرية — ويستقبل به العيد ، وهو الشاب الذي عاش في رحاء المدينة وبين عيشها .

« كان الكلام ده قبل الوقفة بيومين ، وأنا واقف في المكتب جالن الصراف ، ووراني قصقصوة قباش صغيرة في إيداه . زفير ولا بوبيلن ، حاجة زى دى . وقال لي :

— يا عباس أفتدى . حاجة لقطة ، والباع قرمسيونجى صاحبى ، تحب أجيبي لك سلام متر من دا ؟ يعجبك ؟

— عاشان ايه ؟

— ليه ؟ مش حاجة تفصل لك جلابة على العيد ؟

مش فاكر قلت له ايه ، فاكر انى رحت أودة تانية .

حاجة غيراني . أضحك ؟ دى أول مرة أسمع فيها إني أبي زى ولاد البلد ، وأفضل بدل البذلة جلابة . . . تصور ؟ كل فرحة العيد آكل تفصيل جلابة . تصور ؟ حاجة تضحك ولا تبكي ؟ المعانة طفرت من عين مرة واحدة . وهات يا عياط . . . عمرها ما حصلت لي ، ماكنتش اتصور (١)

إن كلمة حقيقة زى دى ، تخليق أعيط زى العيال العياظ دا كله .

وال موقف هنا — صورة ١ « فكاهة المأساة » حيث تبلغ السخرية مداها في تجسيدها لموقف ما . واضح أن الموقف الذي جسدهه لنا تلك الصورة الساخرة هي « مأساة التنافر النفسي بين المدينة والقرية » في عهد اتسعت فيه الهوة بين قيم الناس وساوا كفهم في القرية من جهة وقيمهم في المدينة من جهة أخرى . . . الأولى بروتها ورضتها بأقل القليل ، والثانية بتعلمتها ، وتعرف أينماها . . . ومن عجب أنك في هذه الصورة الساخرة تلمس أن المدينة

(١) دماء وطنين : من ١٧

في شخص عباس تستوجب رثاءك ، يقدر ما تستوجب ابتسامتك ، وأن القرية هي الأخرى تستثير رثاءك وسخريةك في وقت واحد .
وهكذا تعب السخرية عن المأساة ، قتيل مداها ، لأنها تخرج الرثاء بالابتسامة ، والضحك بالدموع .

و هنا الطابع ، هو الذي عرف به « تشيكوف » في فكاهته وسخرياته حيث أصبح مبدأ تشيكوف القى أن يمزج الفكاهة بالسخرية في بناء درامي يفيض بروح المأساة ^(١) .

وقد امتنجت الفكاهة بالأساة عند تشيكوف حتى رأينا : (فلاديمير برمياوف) صاحب الدراسة النقدية المعروفة لأدب تشيكوف يعتذر عن مبدأ تقسيمه للأعمال تشيكوف ، رغم أنها كثيراً ما تلتزم في نسبي وحدة متكملاً بالضرورة التي أبلغه إليها الدراسة .

وإذا كانت السخرية قد لازمت الكاتب منذ مرحلة الشأة ، فقد لازمه إلى آخر مجموعة قصصية أصدرها وهي (عبد وجولييت) ، حيث التقينا بسخرية من الطبقة الأرستقراطية مثلثة في (السلم الأولي) ، والصحافة عندما يتقلب محترفوها إلى مهرجين في (مولد ... بلا حصن) ، واللاعبين بالنار على حساب القيم الأخلاقية في (ألم أقل لك ؟) ... الخ .

وفي مذكراته أيضاً وجد أوسع مجال لإبراز مواهبه في الفكاهة ، فسخر من جشع بعض رجال الشرطة والإدارة في العهد البائد ، وسخر من العمد ، ومن الشابين الذين يتصرفون بالدين في سبيل أطاعتهم ، بل سخر بالفلاحين أنفسهم ، وكأنه أحسن يوقع سخرياته على نفوس الآخرين فيشير إلى هذا في مقدمة مذكراته :

« إن كانت الابتسامة تقلب أحياناً إلى سخرية ، فلا يأس ، فمن نفسى وقبل أي إنسان آخر قد سخرت . ^(٢) »

(١) فلاديمير برمياوف : آ. ب. تشيكوف : ص ٧٩

(٢) عليهما علامة : ص ٦

التاريخ المصري القديم :

إذا كان الوعي بالمكان سمة بارزة في أدب يحيى حق ، فإن الوعي بالزمان مثلاً في عنايته بالتاريخ الفرعوني وإغراهه به عن طريق الإشارات التارikhية سمة فيها الوعي الرجائي بهذا التاريخ وهذه الظواهر دلالات طلاقتها في التعبير عن الروح المصرية .

ولقد كان من المموقع — إزاء هذا الإغرام بالتاريخ — أن يخرج لنا الكاتب عملاً فنياً ينقطع تجربته من زوايا التاريخ لكنه لم يفعل ، وأصر على أن يجعل شغفه بتاريخ مصر القديمة خاصة محصوراً في دائرة مخات وإشارات ترد خطأة ، بل هي تقىد ضرورتها الفنية لتكون مجرد تعبير عن شغف الكاتب الفنان بالتاريخ في كثير من المواقع .

لما في (خطايا على الله) ثلثي بهذه الإشارة : يحيى قلبي حين يقال لي إن البحتارات في بعض بلاد الصعيد تعبّر النيل من الغرب إلى الشرق ، أحس أنني أعيش في عهد الفراعنة ، وأظل أصوّر لنفسي تأرجح الميت في القارب فوق المياه بينما به حياته كما بدأها بتارجحه في المهد (١) .

وفي موضع آخر من مذكراته تعرّف على هذه الإشارة ، وهو يتحدث عن « الشومة » التي يستخدمها أهل الصعيد في عراكهم ، فيقول « إن رمزت للصعيد بشيء فإنه الشومة . خشينا في صلاحية الحديد ، فهو بها الأذرع القوية المفترضة على الرؤوس والعظام فتحطمتها ، وتعجبنا . . . في المباحث من عهد طيبة حاجم لوميات عليها آثار وقع الشومة (٢) .

وفي (أبو فرودة) عندما يصف نقل جثة إسماعيل في المعدية بعد مصرعه في النيل يستويه هنا الموقف ، فيووظ في نفسه إحساسه بالتاريخ القديم ، فيقول : ونقلت الجثة في المعدية إلى بنى شمير ، يألف النيل منذ الفراعنة

(١) دماء وطن : ص ٩٨

(٢) دماء وطن : ص ١٠٧

ترجح الميت من أولاده على ظهره . . . في الغرب المنازل . وفي الشرق القبور
. . . ونزعه الوداع ^(١) .

وقد يستيقظ هنا الإحساس بالخارف بالتاريخ ، وهو يحاول رسم الشخصية ، فهو عندما يصف عليبوي بطل (قصة في حين) يقول : « قد لا يلاحظ العين أدلة وراثته الفرعونية من قامة مديدة ، وصدر عريض إلا أنها لاختط نعافتها الواضحة . . . ورغم هذا كان لا يفتر عن الحركة ، تجدد نشاطه قوية خفية تسيل في الوادي ، ولا تقل عن التليل جريانا . . . لم يفتها صنم كالحرم ، ولا قبرها آلاف السنين ^(٢) .

وقد يستيقظ إحساسه بالتاريخ — في معرضتناوله مكاناً بالوصف — كما في وصفه للجسر في نفس القصة « من عليبوي يمن يخبره أن ليس ككل ارتفاع الجسر من التراب ، في أحشائه أيسنا هيا كل كثيرة من عظام الفلاحين وقد تكون فيهم بعض أجداده الذين فتحوا الترعة يطول أربع مدبريات يعاوهم البيسطة ، وربما يأذفونهم أيضاً أو كان يموت الفلاح فيهال التراب عليه ، كما هو يعتقده ومعوله . وجليبه الآخرى الوحيد . . . أكل الجسر أجسادهم ، وما لحومهم ، وما على جلودهم من آثر الكرايج ^(٣) .

و واضح — خاصة في الإشارة الأخيرة — أن هذه الإشارات التاريخية مقحمة على السياق القصصي ، وليس لها مبرر فني . . .

كما يلاحظ أن أغلب تلك الإشارات قد اقتربت بالموت ومشاهد الجنائز ، والقتل ، والنصال . . . وهو في رأي أهل له دلالته : إنه انعكاس لإحساس خفي لدى الكاتب بما عاناه الشعب المصري — عبر أبووار التاريخ — من آلام مضة ومن هنا كانت أكثر الإشارات التاريخية تتضمن معنى النصال أو الموت ،

(١) دماء وطن : ص ١٣٨

(٢) دماء وطن : ص ٨٧

(٣) دماء وطن : ص ٨٧ - ٨٨

أو القتل ؛ ومن هنا أيضاً كان في ذكر هذه المعاني السابقة ما يشير إلى وجдан الكاتب إحساسه بالتاريخ .

ولايغوصنا أن نشير في ختام هذه الملاحظة إلى أن هذا الالتفات من الكاتب بالتاريخ الفرعوني كان أثراً للكشوف الأثرية المأمة التي قام بها سليم حسن وغيره من علماء الآثار كجزء من هدف إبراز الشخصية المصرية .

الجنس

عندما قدم الكاتب الإيطالي الكبير توموراغيا إلى المحاكمية بتهمة نشره أعمالاً فقصصية مفخمة عوائق الجنس على نحو يخشى منه على الأخلاق، وقف مورافيا يقول : «إن أسأل دائماً هل وجود الجنس في الرواية لمضروبة فيه أم لا؟ إذا كان هناك ضرورة فنية ، فلا يستطيع شيء ما أن يحول بيني وبين الحديث عن الجنس ، أما انعدام الضرورة ، فهذا هو الابتذال والإسفاف .

مورافيا - إذن يحتم وجود ضرورة فنية لوجود الجنس في العمل القصصي عندئذ يكون الجنس وسيلة ، وليس مدهفاً مقصوداً ذاته ، وبين الأنجاهين - قصد الجنس لذاته ، واستخدامه كوسيلة للهدف الفني - يتجمسد أمام القصاصين الطريق التي يجب أن يسلكها في تناوله للجنس ، فالأخير هو الابتذال والإسفاف ، عندما يكون الثنائي ضرورة يقتضيها الفن .

ثم إن القصاصين - في رأي مورافيا - يجب أن يستغل الجنس - إذا لاح له أن يستخدمه - بأسلوب علمي يتبع له أن يستخرج الكبير من الحقائق العلمية المقيدة ، لهذا فهو يقول في معرض حديثه عن (تناول الجنس) :

«ليس هناك - في النهاية - سوى طريقة واحدة لتناول الجنس بظهوره وعفته ، وهي أن تعتبر كل من يتعلق بالجنس وسيلة من وسائل المعرفة » .

والدارس للجنس في أدب يجيئ حق يلاحظ هذه الشرائط التي يتطلبها تناول الجنس في العمل القصصي .

وإذا تناولنا أكثر أعماله القصصية احتفالاً بالخنس ولاحظنا أن الموقف المأساوية التي جسدها تبع من الجنس : فاللقاء بين « خليل »، « مريم » في (البوسطجي) هو محور المأساة و بدايتها ، وتطورت الأزمة ، حتى بلغت قمتها بفعل عوامل أخرى معاونة ، ثم كانت النهاية وهي قتل « مريم » على يد والدها ، إثر اكتشافه الفضيحة .

فإذا التقينا بالجنس في (أبوفودة) وجذاته أيضاً ، محور المأساة ، فاللقاء بين (جامس) و (البحراوية) هو الذي نبع منه بداية محاولات جامس الذي يغدون ابن خالته ، ثم ما يزال يدبر ويفكر ، حتى تنتهي على يديه حياة (إساعيل) :

ونفس الأمر في (قصة في سجن) . فعليوي يؤمّن على قطع من الغنم ، ليوصله من بلد إلى بلد ، ثم يلقي — عبر رحلته الشاقة — بجريمة تغريه و تستدرجـه إلى الخطيبة لترغمه على التفريط في قطع الغنم ، وفي النهاية يتقلب على يديها غجريـاً « لا يهمه سوى اليوم الذي هو فيه »^(١) .

ومن خلال تناول الكاتب للأجنـس ، « حقـق الكـثير من ألوان المـعرفـة الـتي يـشتـرـطـها (مورافـيا) ليـكونـ تـناـولـ الجـنسـ بـقـيـاـ لاـ اـبـداـلـ فـيـهـ .

في (قصة في سجن) مثلاً دراسة وتعـمـقـ : إذ من خلال التجـربـةـ بينـ « عليـويـ » الـقـرـوـيـ السـاذـجـ ، «ـ والـفـجـرـيةـ » الـماـكـرـةـ ، تـبـينـ الـكـثـيرـ منـ الـحـقـاقـ عنـ طـبـيـعـةـ الـغـنـجـ وـنـظـامـ مـجـتمـعـهـ ، وـمـعـيشـهـ » كـلـ الـحـكـاـيـاتـ فـيـ بلدـناـ عنـ الـغـنـجـ أـنـهـ حـرـاميـةـ وـخـطاـقـينـ ، وـهـمـ حـيـلـ ماـ تـجـيشـ عـلـىـ الـبـالـ (٢)ـ وـهـمـ —ـ أـيـضاـ أـنـابـيونـ ، لـاـ يـقـبـلـونـ الـغـرـبـ بـيـنـهـ (٣)ـ .

(١) دماء وطن : ص ١٠٤

(٢) دماء وطن : ص ٤٠ و النص هنا على اسان (عليوي) .

(٣) دماء وطن : ص ٩٠

وهم بسبب شرههم للمال والتهب يفرطون - أحياناً - في أعراضهم تجاه الأهدافهم الدينية حتى أنهم أغروا علبيوي إحدى نسائهم وهذه « جعلت كل هنها أن تعطل للرجل ما لم ينله من قبل ، وأن تأخذ منه أكبر ما تستطيع » .

ويكون اللقاء بين (علبيوي) و(الغجرية) فرصة لكي يبرز لنا الكاتب من خلال الواقع الحية الفوارق النفسية والاجتماعية بين الغجر والقرويين : فالقروي ساذج ، تمزوج نفسه طيبة ونزوع نحو المثالية ، بينما يتميز الغجر - بحكم قسوة ما يواجهون من عيش بأنهم قوم فيهم الحياة والمكر .

والقروي ينظر إلى الغجرى نظرة ارتياح وكراهية ، والغجرى يبادله نفس الشعور ، والملاحة القائمة بينهما هي علاقة المتص بالضاحية (فالغجر أنايون ، لا يقبلون الغريب بهم) .

ومن الملفت في هذه القصة بالذات ، قدرة الكاتب الفائقة على كشف العقد النفسية التي يمكن أن تحكم اللقاء الجنسي : فالكلبة التي كانت تعانى الغجرية في مجتمعها وما كانت تقاسيه من ضروب الإذلال ، والعسف ، أو ربما الكبير من الشعور بالنقص .

ومن الملفت هنا أن يكشف لنا الكاتب بما يمكن أن يخدشه الشعور بالنقص حتى في مواقف الجنس رغم تباعدها في المظاهر .

فالغجرية لم تنعم في مجتمعها بالحرية ، حتى حرية الإبداء والرغبة في المتعة أوى متعة ، قد حرمت منها . « كان يدفعها نحو شعور هو خليط من الفرح والعناد ، وربما يكن شوقها للرجل ، بل لذة حريتها في ليلتها الأولى » .^{١١}

وبعد ما تشعر به من نقص يلهب شعورها نحو علبيوي ، يقدر ما تحس بشيء من الكراهة والتحذير نحو علبيوي ، لهذا فإن « علبيوي ما إن يادها خستها ، حتى انفلقت من مكعبها رغبة قوية طالما كبت ، فكانت -

في انفكاكها — هوجاء ، ولكنها حريرة على نفسها لا تضيع سريعا
 فهي تتضخط على حدتها ، وتغطى عنفها بستار من الالئاد ، واتزان الخطيبة ،
 وجعلت كل منها أن تعلي لرجل ما لم ينله من قبل ، وأن تأخذ منه
 أكبر ما تستطيع.^(١)

ثم في النهاية « لم يكن شئ أنطق بالاختلاف بين الطبيعتين من الابتسامة
 الخفيفة التي تشتت على فم الغجرية ثقابها تقطيبة ظاهرة على جبين
 الفلاح ».^(٢)

والكاتب — في سكل ما أسلفنا — متاثر بفرويد وآدلر ولاحدث تأثره
 بآدلر عندما يكشف لنا عن آثر الشعور بالقص في السلوك ومن عجب أن
 يمزج الكاتب بين فرويد الذي يعزز إلى الجنس الأهمية القصوى في سلوك
 الإنسان ، على حين يرى آدلر للاستعلاء أكبر الأثر في السلوك الإنساني .

ومن يلاحظه المدارس في حديث الجنس عند الكاتب . أن الجنس يلتقي
 عنده نموذجان يشريان مختلطان : كالأختلاف بين (مريم) ، (خليل^(٣))
 وهما من مذهبين مختلفين ، هي أرثوذكسية ، وهوبروتستانى ، ومثل
 الاختلاف بين (عاليوى ، والغجرية) وهما من مجتمعين مختلفين تماما .
 و (جاسر) من الصعيد ، بينما زوجة إيماعيل ابن خالته بخراوية .

ولهذه الملاحظة دلالة غير خافية : إذ للجنس — في رأى الكاتب القدرة
 على تحطيم الحواجز . . . إن كل المواصل تبدو وهبة أمام بطيشه . . .

وقد مر الجنس — عند الكاتب بمراحل ثلاثة :

أولاها : كان الجنس سافرا صريحا ، كان أشد عتنا وفاعلاية ، بل وأشد
 تأثيرا في سلوك أبطال قصصه ، وتمثل تلك المرحلة مجموعة « دماء وطنين » ،
 وقد سلفت الإشارة إلى تماذج تلك المجموعة وسبب عنف الجنس وصرافته .

في هذه المرحلة ، يرجع إلى أن الكاتب كان في مرحلة الشباب ثم اقراءاته الواسعة لفرويد ، وقد ألمعنا إلى بنور آرائه في هذه المرحلة .

أما المرحلة الثانية : فكان الجنس أحداً ، وأكثر تجنياً ، وتحفظاً ، وإذا كانت الغربة في المرحلة الأولى — قد حطم كل شيء ، فإنجزت أمام سطحها التقاليد والقيم ، فإنها هنا تبدو متساحة هادئة ، لكن التسامح والهدوء هنا ظاهري .. فإن عقدها المستور غير خاف على الدارس المدقق .

ل هنا رأينا الكاتب في المرحلة الثانية — لا يعرض لنا مواقف جنسية مفصلة — على نحو ما فعل في المرحلة الأولى — بل هو هنا يكتفى بالإشارة والتلميح .

و سنعرض هنا إحدى قصص مجموعه (أم العواجز) كنموذج ، وهي قصة « كوكو » بطلة القصة من أسرة محافظة زوجت من رجل لم تستأند في الرواج به ، كما أن التقاليد لم تسمح لها برؤيه .. وفي ليلة الزفاف ، تلقى به « رجلاً قصير القامة ، أبيض ، ضيق الصدر ، حقيقة ومجازاً ، إذا خالع نظارته مع المليل بدلت لها عينان ذاتيان ، وجفنان منكسران

والبطلة — والقصة على أساسها — تشير في خفاء إلى ما كان يعيشه الزوج من ضعف جندي .

ومع هذا ، فقد احتملت الزوجة العيش معه صابرة راضية . وظلا في زراع دائم نتيجة تصرفاته الشاذة .. وفي النهاية تضطرها الظروف إلى هجره ، لتلتحق بيته إليها .. وهناك تلقى نظراتها شاب أعزب هو جار لوالدها ، ورغم شبابه لم يتزوج ، وإنما انصرف انصراقاً تماماً لمواية تربية العصافير والقردة ، وممارسة ركوب الخيل :

ذات يوم يطير ببعاؤه « كوكو » فتعثر عليه في إحدى شرفات منزل [] أبيها بعد أيام وتتوجه به إلى منزل الشاب ..

وكنا ننتظر — بعد هذا أن تعرض لنا القصة موقف صريحة، أو آثاراً لهذه المقابلة . لكن الكاتب يبدو متحفظاً أشد التحفظ .

بل يكتفي بأن يرمي إلى الرغبات الجنسية للزوجة الشابة بقولها عن ذلك الشاب ، وهو راكب جواده ؛ (ترى كيف كانت قبضته على عنان جواده الجامع . وضممه ركبتيه على بطنه . يقال إن الجواد الأصيل تسره من صاحبه هذه الضمة القوية ، وإن آلتنه قليلاً « ثم إن الفتاة تلاحظ العصافير — التي يقتنيها الشاب — » وهي تعيش زوجين تعارك حينا ، وتغازل أحيانا) أما الشاب ، فإن الكاتب يصوره لنا ، وكأنه عنده يغلقها الحياة فقد احر وجهه قليلاً حين دخلت عليه .

والفتاة هنا تثيرها إحساسات نفسية مكبوتة^(١) لهذا فإنها تسائل نفسها (ولما جلسَتْ بجواره ، سالتْ نفسها : أين شمتتْ — من قبل — هذا العطر ؟ أتعرف شذى حقول القول (إبان إزهاره) رائحة الخشب الغض حين يشقه المنشار ؟ رائحة صدور المرضعات ؟)

لكن — حتى هذا المثير — لم يلعب دوره على نحو مارأينا نظائره في قصصين مثل (أبو فوده ، قصة في حين) . هنا فإن اللقاء لم يتم ، وإنما يبدو الجنس متحفظاً في حياء .

وكما يتميز الجنس في هذه المرحلة بالهدوء والحياة ، فإن الظهور النفسي يغمره . فالشابة في نهاية لقاءها بالشاب في منزله تتغول : « لكنني نظرت إلى عيني طاهر (وهو اسم الشاب) ، ولاحظ الرمز في القسمية الصافيةين ، وامتلاً قلبي طهراً .

غير أن صفاء الجنس لا يتضح لنا بصورة متميزة ، كما يتضح في

(١) يهم الكاتب كثيراً بعنصر الواقع في تثير رغبات مكبوتة في النفس . وذلك جرياً على نظرية (الفعل الشرطي على المنسك) .

فنديل «أم هاشم» هنا جاءت أغلب قصص المجموعة في أكثرها أشبه بالقصائد الشعرية ، أو اللوحات التعبيرية ، تخلق بالقارئ إلى آفاق علوية حالية .

في قصة (بيتي وبينك) يخاطب الحبيب حبيبته يقوله في رسالة لها : « ما من مرة احتجستك بين ذراعي إلا شعرت بقوس المولت وظلمة هذا الجسد الغض المتألق تتشجر منه الحياة . ليصبح يوماً ما أبغضه عصنة ، وعظماً آخرة »^(١) .

وحتى لحظات اللقاء الماجن ، يحاول فلسفتها على نهج صوفى « كتب معك في أحضان الرذيلة من أنقى الناس . لاتندوق شفناى الخمر ، وما بيني وبين الله عامر »^(٢) .

و واضح للدارس هنا الاتجاه الجانبي الواقع في تصوير الجنس ، والبعد عن الصدق الفنى ، إلا أنه على كل حال يصور لنا حقيقة هامة : فإن جنس الجنس على هذا النحو هو رد فعل طبيعى لطور التصوف الذى دخل فيه الكتاب خارجاً عن طور الشباب . حتى المؤمسات — في فنديل أم هاشم — يصوّرها الكاتب ، وهن يسألن أم هاشم حسن الخطام ، وجبل الشفاعة . إن هذا الطور هو رمز لنبوة الجنس العارم ، تتحول به التوبية إلى شيءٍ من الزهادة والرضا والتسليم .

أما المرحلة الأخيرة فأثر تسميتها (مرحلة الانكسار) إن الجنس في هذه المرحلة قد انتكس إلى طور سابق وتعلى عن طهره ، وصوفيته . وإن ظل جنساً هادفاعياً نحو ما بين مورافياً يتصدّر الدفاع عن الجنس في أعماله القصصية .

وإذا كان الانكسار يحمل دائماً في طياته الرجوع في عنف واحراق فإن الجنس هنا وهو ينكسر يبدو عنيفاً والأهم من هذا اخراجه وغرابة مسلكه .

(١) فنديل أم هاشم : ص ١٢١

(٢) مجلة الكتاب المدد الأولى : ١٩٦١-٤-١ - ص ١٦٥

وتحتل هذه المرحلة أقصوصه « الفراش الشاغر »^(١)

وملخص هذه الأقصوصة : أن شابا من أسرة متوسطة الحال ، طبع معاملات أفرادها على الأناية ، والأخت ، دون محاولة الإعطاء . يدخل الشاب كليات متعددة ، لكنه يفشل فيها جميعا ، ثم في النهاية « أصبح الفتى قيد البيت بين الآداب والحقوق ، فكان من الطبيعي أن لا شيء يشقه من تعطشه إلا عمل واحد ، هو من بين الأعمال جريها أيسطها وأسلها ... أي أن يعمل زوجا : هو يكر ، ومع ذلك أصر على اليرزوج إلا من « ثيب »

والغريب حقا . أن يرثوج من فتاة ريفية ساذجة ، سبق لها الزواج ، ثم ماتت عنها زوجها ... كانت فتاة خاما ، ساذجه ، وذلك سر إعجابها بها ، لأنها لن تكفيه الكثير من الإشباع وهو ما يتحقق ، لكن الفتى يقصد حين تقلب هذه الساذجه إلى وحش عارم ، وأخيرا يفشل الفتى في أن ينفعها ، لأن تربيته قد عودته أن يأخذ دون إعطاء . عندئذ يفترقان .

وهنا تتضاعف العقدة بالشاب ... إذ ما يلبث أن يميل إلى التخث ، ويصاب بنوع من الترجسية جعله يتم ببنفسه وتألقه في الملبس : وهكذا انتهت هذه القراءة من عمره بدخوله كلية الحقوق فائزه له زملاؤه ، لأناقته ، ووقاره ، وتحلقوه حوله لا يدركون أى شيء يجدون إليه . أهى أطافره ، أم أصحابه الرخصة ؟ أم هذا العمل الذي يرسيل من عينيه (وهذه الفتنة في حديثه) .

وأخيرا تصل العقدة إلى منهاها ، حين يعرف الشاب بصبي حلوى تدرج بينهما علاقة حببية ، تكون في البداية متسترة ، ثم إذا بها تتصبح عن آن نفسها شيئا فشيئا حتى يتم بينهما لقاء جنسى عارم .

وكأنما أراد يعني حتى بهذه القصة أن يقول : إن الأناية إذا بلغت مبلغها في نفس الإنسان ، يمكن أن تصل به إلى درجة من الشلود والتعدد . لأن

(١) مجلة الكاتب : المد الأول - ٤ - ١٩٦١ - ص ١٦٥

طبيعة الحياة هيأخذ وعطاء . وهذا الفشل قد يُؤدي إلى شذوذ على أية صورة من الصور ، قد يكون منها الشذوذ الجنسي مثلاً .

وقد وضح في هذه الأقصوصة (رغم جوها الغريب) الكثير من الحقائق النسنية التي بدأ الكاتب يميل إليها من جديد مثل عقدة (أوديب) لدى الشاب (فالابن ينادي أمه بياعروستي) ، أما مناداته لأبيه ، فقد نسى لفظها « كما أن الابن » لا يتحدث إلا بصصر الغائب » وكان خدمة مراراً وها يتذمرون ، وينصرف أحدهما عن الآخر ، أن يلتفت الأب وراءه ، فيجد ابنه متلقتاً إليه . . . ويحس الأب أنه يتلقى نظرية تبحث عن مشرط لامع عين في قبضة اليد» وحتى في شخصيات الفصبة بعض الشبه بالأشخاص قصص المرحلة الأولى : فالفتاة التي يتزوج بها الفتى هنا صعيدية . . .

وإذا كان الجنس هو محور رئيسى في تلك الأقصوصة، وهي آخر ما كتب يحيى حتى من أقصاصه ، فقد أثارنا أن نرجو تناولها في هذا الفصل . .

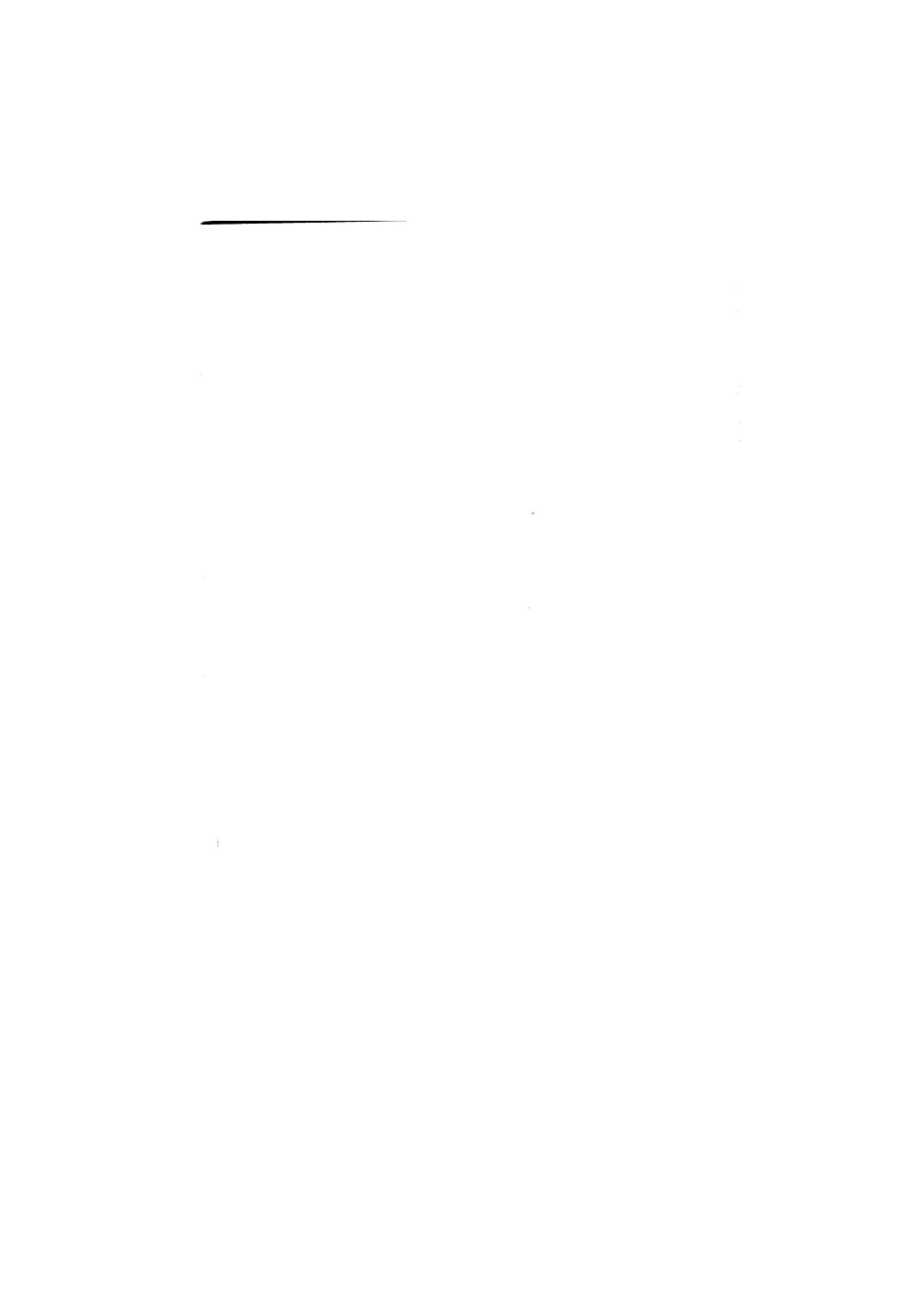
ولا يخفى ما في الأقصوصة من تهوش وغرابة تضيع في أطواها معلم المضمون . إنها أشبه بقصيدة رمزية تقنع بالتأثير عن طريق الرمز والظلمى . لقد احتاط في أطوارها الجنس والموت والفشل والكره ، على نحو غريب لكنها صورة من صور التعبير الحى المؤثر عند الكاتب الكبير .

الفصل الرابع

في البناء والشكل اللغوی

البناء، الفنی ●

الشكل اللغوی ●



في البناء والشكل الملغوي

البناء الفنـي

جرى خلاف بين النقاد حول الشكل الفنـي لكتابـه الكبير من أعمال يحيـى حقـي
أهى أقصوصـة ؟ أم قصـة ؟ أم رواية ؟ ..

خذ مثلاً - قنديلـ أم هاشـم - فقد اعتبرـها ناقدـ كـا لـدكتور عـلـ الراعـي
(رواية) وأدرجـها ضمن دراستـه القيـمة عن (الرواية المـصرـية) ، بينما
اعتـبرـها آخـرون أقصـوصـة .

ومـا يـقال عن القـنـدـيلـ ، يـقال أـيـضاً عن الـبـوـسـطـجـيـ . أما بـالـنـسـبةـ لـقـصـةـ
(صحـ النـومـ) فـهـيـ عـنـدـ بـعـضـ الدـارـسـينـ مـجـرـدـ مـجمـوعـةـ مـنـ الـلـوحـاتـ ... وـلـاـ نـظـرـ
إـلـيـهاـ كـمـكـمـلـ قـصـصـيـ .. بينماـ الشـائـعـ بـيـنـ جـهـوـرـ الدـارـسـينـ أـنـهاـ رـواـيـةـ .

وـقـبـلـ أـنـ تـعـرـضـ بـالـنـاقـشـةـ لـتـحـدـيدـ نوعـ هـذـهـ الـأـعـالـ النـفـيـةـ . نـوـدـ أـنـ
نـلتـقـىـ عـلـىـ تـحـدـيدـاتـ أـكـبـرـ وـضـوـحاـ - لـلـأـشـكـالـ الـقـصـصـيـةـ الـخـلـفـيـةـ .

فـالـأـقـصـوصـةـ - كـاـ هوـ مـعـلـومـ - تـجـسـدـ لـنـاـمـوـقـابـيـطاـ . أوـ حـالـةـ شـعـورـيـةـ مـعـيـنةـ
فيـهاـ أـيـضاـ طـابـعـ الـبـاسـاطـةـ ... وـعـلـىـ الـكـاتـبـ أـنـ يـتـأـولـ الـمـوقـفـ أـوـ الإـحـسـاسـ بـصـورـةـ
مـتـعـمـدةـ .. أـكـنـ تـنـاـولـهـ - مـعـ عـمـرـهـ - بـسـيـطـ أـيـضاـ لـمـ يـسـ فيـهـ تـشـبـ الـأـعـدـاثـ
أـوـ مـوـاـقـفـ جـانـبـيـةـ ، أـوـ شـخـصـيـاتـ مـتـعـدـدـةـ . لـاـ يـحـتـمـلـهاـ الـفـنـيـ الـأـقـصـوصـةـ .

وـلـاـ يـشـرـطـ فيـ الـأـقـصـوصـةـ بـدـءـ وـنـهـيـةـ ... بلـ إـنـ الـحـادـثـ فيـ حـدـ ذـاتـهـ
لـيـسـ بـالـشـرـطـ الـأـسـاسـيـ : فـحـسـبـ الـكـاتـبـ أـنـ كـثـيرـ مـنـ الـأـحـيـانـ أـنـ يـصـورـ
لـنـاـ حـالـةـ نـفـسـيـةـ لـشـخـصـ ماـ .

الأقصوصة بهذا التحديد ، أشبه بجدول ضيق ، لكنه عبق مستقيم
الحراف نسبياً ، هذا لا بد من أن تقوم الأقصوصة على الإيماء والتركيز ..
وهذا مما يجعلها تقترب من القصيدة الشعرية .

أما الرواية : فهي على عكس ذلك تماما ، لأنها تشرط الخادلة الواسعة وتشترط يدها ونهاية ، كما أنه لا بد من التشبع إلى المواقف الحانية للموقف الرئيسى فيها ، مادامت تلك المواقف الحانية ذات صلة به ، كما أنها تكون حافظة بالشخصيات المختلفة التي تختلف في وظيفتها ما بين شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية .

إذا كان التركيز هو الطابع الغالب على الأقصوصة ، فإن الاتساع هو الطابع الذي يميزها عن الأقصوصة ، وإن كان التعمق أيضاً شرطاً واجباً فيها ، إلا أن التعمق في الرواية يأخذ طابع التوزع ، حب أهمية المواقف ، لتخدم في نهاية الشوط أعمق الموقف الأساسي فيها.

إذا كانت الأقصوصة رافدا بسيطا ، فالرواية هي النهر الكامل الذي تُثبّت منه شئ الرواقي ، وله في نفس الوقت معنى ، ومصب .

أما القصة : فلأنها تقع في نقطة وسط بين الرواية والأقصوصة ...
إنها تتناول موقعاً أعتقد ، وأكثر تشعباً من الموقف في الأقصوصة لكنه
من الرواية بثباته الفرع من النهر الكبير والقصة هي الأخرى لا بد لها من
حادية ذات بده ونهاية وهي قابلة للشخصيات المتعددة وإن لم تبلغ في تعددها
وكميتها شخصيات الرواية .

ونقر—بعد التحديات— بأنه بالرغم من الجهود التي بذلها الناقد من أجل وضع الحدود للأشكال القصصية، فإن هذه الحدود لم تبلغ من الصلاحة درجة تعفيها من التعديل والتدخل ، فما تزال النسبة تلعب دورها الكبير هنا ... لأننا عيل . كل شيء لست أمام محصلات رياضية وإنما أمام مفاهيم فنية قابلة للنقاش والخلاف!.

البوسطجي :

البوسطجي في رأي رواية ، لأن فيها مقومات الرواية : فالموقف فيها ليس من النوع البسيط ، بل هو من النوع المعقد ، إنه هنا يسير في خطين :

١ - الخط الأول - يمثله موقف عباس ابن المدينة الذي يلتقي بالغرفة لأول مرة - ويعقده اللقاء ، ثم يضاعف من هنا العقد مؤامرات العدة التي لا تنتهي ومشقة المهمة ، كموقف بمكتب بريد .

٢ - أما الخط الثاني فيمثله موقف جليلة التي تقع ضحية الطيش والتقاليد الاجتماعية والدينية ، ورعنونه خايل وفاته خبرته .

وقد عمد الكاتب إلى تعميق الخطين ، وتبع في يقظة وحذر الرواية التي تغدى كل خط منها .

ثم إن هنا العمل تكثير فيه الشخصيات كثرة واضحة إذ لدينا في الموقف الأول عباس ثم حسني صديقه الذي حمله على الإفساد ثم العدة (عبد السميع وهدان) إلى جانب شخصية القرية الذي يقوم بدور إيجابي في تشكيل وجذب عباس وسلوكه أيضا .

يبي الموقف الثاني لدينا جليلة نفسها وخليل وأم أحد الذي تقوم بدور توصيل الخطابات من البريد إلى جليلة سرا - المعلم سلامة والد جليلة - القيس ثم مريم شقيقة خليل وصديقتها .

وهذه الشخصيات في حد ذاتها - تختلف أهميتهاحسب الدور الذي تلعبه ، فهناك شخصيات ثانية (الوالد - القيس) وهناك شخصيات أكثر أهمية في الموقف مثل أم أحد ، والعدة ، وهناك شخصيات رئيسية وهي خليلة وجليلة وعباس .

والحقيقة أن المقارنة بين (البوسطجي) وقريبتها في نفس المجموعة توكلد أن البوسطجي رواية على حين أجد العماين الآخرين قصة ..

وقد برع الكاتب في إحكام بناء روايته ، بحيث جاءت الحبكة جيدة رغم الألوان المتعددة لأحداثها .

فالرواية - كما نرى - ذات مواقف كثيرة منها في الحقيقة مستقلة بذاته . حيث يبدوان للوهلة الأولى خطين متوازيين . يفقدان هنا العمل تماسته الفنية .

وقد كان من الممكن أن يكون فتح عباس للخطابات المتبادلة بين خليل وجبلة مجرد فرصة ساقتها المصادفات لأن يمكن عباس عن مضامون الخطابات مثلًا في مأساة الفتاة (جبلة) بحيث يقف موقف الرواية ... وكفى

ل لكن (عباس) يتعاطف تلقائيًا مع المأساة فلم تعد قراءة الخطابات المتبادلة بين العاشقين الصغيرين مجرد تسلية : إذ « ما كان يظنه هوا وتسليه انقلب إلى شغل شاغل ورباط وثيق فأصبحت هذه الخطابات جزءًا من حياته لا يستطيع أن يستغنى عنها . هو من قبل مجيء أم أحد يقتضي عن جوابها . ولا يرسل البريد إلا بعد أن يتأكد أن ليس به جوابات من جبلة . فإذا ظفر به وضعه في جبلة ، وتملكه حمى العاشق . لا يطيق مرور الساعات التي تفصله عن اللقاء »^(١) .

وليس هذا التعاطف من جانب حسني بالمقابل المتأفت الذي لا يفند الحديث أو الشخصيات ، بل هو موقف إيجابي متفاعل لأن مشاعر عباس وإحساساته قد لوتت الموقف ومنحته الكثير من الت Bias والسرعة ، ثم إن حرصه على الخطابات هو الذي ضمن تلك الخطابات استمرارها ، ومن ثم أعاد بمحققه الحديث على الغزو والتطور والاستمرار .

على أن هذا التحمس للأمسية الفتاة وتعاطفه معها قد دفعه للسؤال عن أم أحد والتعرف على شخصيتها ، وقد أعطى هذا المعنى الفرصة لإعطاء

(١) دمادويين : ص ٤٦

[شخصية أم أحد أبعاد هامة؛ جعلت القارئ يحس بأن الدور الذي تقوم به أم أحد مبرر ويمكن تصديقه حتى بالنسبة لبيئة الصعيد القائمة على التقاليد الصارمة .

ولا يقف دور عباس عند هذا الحد، بل لقد صارت مأساته الخاصة شخصية لها دورها الأكثـر إيجابية في مأساة جيـلة (فهو كان يخـطـر على بال عباس عندما فتح أول جواب أن قدر هذه المراسلات سيـطالع قـرهـ وـخـلطـ الآـنانـ جـيـلاـ ؟ .. أـنـ تكونـ فـيـ أـولـ الـأـمـرـ لـعـبـهـ ثـمـ فـيـ النـهاـيـةـ مـصـرـعـهـ ؟ لمـ تـصـبـحـ مرـاسـلـاتـ بـيـنـ اـثـيـنـ ... بـلـ بـيـنـ ثـلـاثـةـ . ولـعـلـ أـكـثـرـهـ تـأـثـرـ بـهـمـ مـنـ لـمـ يـخـطـ فـيـهاـ حـرـفاـ)^(١) .

هـذـاـ غـيـرانـ (عـبـاسـ)ـ يـخـطـيـ فـيـ خـيـالـ المـفـتوـحـ . وـهـنـاـ تـظـهـرـ لـنـاـ بـرـاعـةـ الـكـاتـبـ فـقـدـ دـخـلـ يـهـذـاـ الـخطـأـ .ـ (عـبـاسـ)ـ يـمـاسـهـ فـيـ مـأسـاةـ الـفتـاةـ وـأـمـرـجـ الـمـوـرقـانـ اـمـرـاجـاـ عـلـىـ نـحـوـ يـحـسـدـ التـبـزـيرـ المـقـنـعـ الـخـالـيـ مـنـ الـاقـحامـ وـالـاقـعـالـ .ـ فـيـانـ عـبـاسـ يـخـتمـ خـطـابـ خـيـالـ خـطاـنـ فـيـ لـحظـةـ مـنـ سـلـطـاتـ اـرـتـياـكـ ،ـ وـذـكـرـعـنـدـمـاـ مـاـ دـخـلـ عـلـيـهـ شـيـخـ الـخـفـرـ .ـ هـوـ رـسـوـلـ الـعـدـدـةـ يـسـأـلـهـ مـنـ يـخـرـجـ مـنـ الـبـيـتـ ؟ .. فـهـبـ فـيـهـ عـبـاسـ ،ـ وـهـوـ يـخـنـقـ الـوـجـهـ هـائـجـ ...ـ مـاـ هـذـهـ «ـ الـخـوـتـهـ »ـ كـلـ يـوـمـ الـبـيـتـ ..ـ الـبـيـتـ ..ـ الـبـيـتـ ..ـ ثـمـ فـيـ لـحظـةـ غـضـبـهـ وـقـدـانـ أـعـصـابـهـ يـهـوـيـ يـاهـنـامـ عـلـىـ الـخـطاـبـ .ـ

وـبـهـ الـوقـفـ .ـ خـطاـنـ عـبـاسـ يـسـبـ خـلـافـاتـهـ مـعـ الـعـدـدـةـ يـتـمـ الـرـجـ بـيـنـ خـطـيـ الـرـوـاـيـةـ لـيـصـبـحـاـ .ـ فـيـ نـهاـيـةـ الـأـمـرـ .ـ مـوـقـفـاـوـاحـداـ .ـ وـقـدـ صـنـعـ لـنـاـ الـكـاتـبـ ذـلـكـ عـلـىـ نـحـوـ رـائـعـ حـقاـ .ـ عـلـىـ أـنـ هـنـاكـ جـيـلةـ فـتـيـةـ بـرـاعـةـ اـسـتـخـدـمـهـاـ الـكـاتـبـ فـيـ رـوـاـيـةـ وـهـوـ أـنـ كـلـاـ مـنـ شـخـصـيـةـ جـيـلةـ وـعـبـاسـ قدـ تـحـوـلـاـ إـلـىـ مـرـأـةـ صـادـفـةـ ظـهـرـ عـلـىـ وـجـهـ كـلـ مـنـهـاـ مـلـامـحـ الـآـخـرـ .ـ حـقـيـ إـذـاـ أـنـيـ أـمـرـجـيـلـةـ إـلـىـ اـكـشـافـ الـخـلـيـةـ وـقـلـلـهـاـ عـلـىـ يـدـ أـنـيـهاـ .ـ كـانـ فـيـ هـذـاـ الـمـوـتـ فـيـ حـدـ ذـاـهـ رـمـزـ حـيـ لـوـتـ الـحـيـةـ وـالـأـمـلـ فـيـ نـفـسـ عـبـاسـ ..ـ أـيـ أـنـ هـذـاـ الـمـوـتـ الـلـادـيـ رـمـزـ لـوـتـ آـخـرـ .ـ

(١) دـمـاءـ وـطـنـ .ـ صـ ٤٨

معنوي حتى إن الكاتب قد لمح خفية إلى هنا المعنى في مواضع مختلفة .
منذ طالعنا بصورة عباس وهو يتفى العيد بخلالية ولم تعد للأيام طعمها
أو يهجنا .

ثم إن الدور الذي لعبه عباس هكذا في المفاهيم دون أن تعلم به جيله
أو خليل بل ولا أم أحد نفسها يضفي على المأساة ظلالاً ميتاً فنيزية، ويعطيها
أبعاداً حقيقة الأغوار ... إن عباس هنا رمز للقدر المتربي الذي لا يره
البشر ويده المتخفية تختبئ من وراء ستار كثيف للتحرك الكل في إطار
مرسوم .

ولا ينحوت الدارس الإشارة إلى ما تبعت به الشخصيات من صدق ،
أ وحيوية تامة ، برغم أنها عبرت عن قضايا فلسفية غاية في العمق كان من
الممكن أن تحيلها أشباحاً مهوشة الملامح .

أما القالب القصصي الذي استخدمه الكاتب في هذا العمل فقد جمع
بين السرد المباشر والرسالة ، والترجمة الثانية ، والمونولوج الداخلي .. اجتمع
كل هذه الوسائل في بناء الرواية ، لكنها في النهاية جامت متمشبة مع النهج
الواقعي الذي تناول به الكاتب هذا العمل الرائع ، وإن سبيت للقارئ
في بداية الطريق بعض العداء والتشتت .

قتديل أم هاشم :
إن قتديل أم هاشم - في رأينا - قصة : أى أنها وسط بين الرواية والأقصوصة
ـ ففيها موقف يتلخص في تتبع التطورات المختلفة لحياة إسماعيل ، في أسرته ،
ـ ثم في أوربا ، ثم بعد عودته إلى مصر وإلى نفس الحي الذي نشأ فيه وهو -
ـ كما هو واضح - خط واحٍ : وعده في الورقة نفسه . لكنه ليس الموقف الذي
ـ يمكن أن تتناوله أقصوصية لأنه ليس من البساطة كما هو معلوم .

والشخصيات في القصة ليست من التعدد والكثرة . بل نستطيع أن نقرر
ـ بأن إسماعيل هو الشخصية المخورية في القصة ، وما عدا هنا من الشخصيات

جاءت لكي تخدم تلك الشخصية الأساسية مثل ماري ، رفيقته في الجلالة ، التي عبرت عن روح الغرب من خلال روئتها وتقابها تماماً شخصية (فاطمة التبوية) التي جاءت لتعبر عن روح الشرق أيضاً من خلال روئية إسماعيل .. ثم ما يرد بعد هذا من الشخصيات يوْدَى دوراً ثانويَاً محضاً.

وكلام الكاتب نفسه في أكثر من مرة يشير إلى أن القنديل قصة، وليس رواية، فهو يقول في مجلة القصة في حديث مع الأستاذ محمد عبد الحليم عبد الله - شارحاً ظروف كتابة القنديل بأنه كتبها بعد أن مكث في روما أربع سنوات « وكان هذا أول لقاء لي بالحضارة الغربية ، مكتت هناك أربع سنوات ثم عدت بإحساسات كبيرة حاوالت أن أعبر عنها بقصة « قنديل أم هاشم » (١)

ثم يضيف الكاتب في حديثه هذه الإضافة الخامدة في تحديد شكل القنديل فيقول : « مع قصد في السرد والحكمة » (٢) .

ولعل في تعبير الدكتور على الراعي نفسه أثناء تناوله للقنديل في كتابه ما يجعلها قصة ، وليس بالرواية ، فهو يقرر أن التعبير فيها « يرتفع دوماً في تركيزه وحرارة عاطفته إلى مرتبة الشعر »

صح النوم :

أما صح النوم فهي في رأي رواية : فال موقف فيها هو عن قرية عاشت في أحضان الفساد . ثم قدر لها أن تصحو على يد مصلح من بين أبنائها ، عاد إليها بعد غيبة عنها ، فإذا بها تخلص من أوزار الماضي وتحيا مع النور « الجديد .. »

وإذا علمنا أن القرية هنا ما هي إلا الرمز لمصر بأسرها صح أن نعتقد بأن (صح النوم) هي رواية ، لأن تصوير (قرية) هي رمز لبلد بأسره

(١) مجلة القصة : المدد الرابع : أبريل سنة ١٩٦٤ : ص ٤٧

ليس بالوقف البسيط ... إن هذا معناه تبع الحوائب والملابس المختلفة
اجتماعية واقتصادية وأخلاقية .

ثم الشخصيات تأتي في هذا العمل بكثرة تناسب رحابة الموقف وتعدد
جوانبه فهناك (العمدة) وصاحب الحان ، الفنان ، الوعاظ ، القصاب
إلى جانب المصالح .

والشخصيات هنا هي من قبيل الخواذج البشرية .. إذ تلقي بالختال والأبله
والمنافق والمستغل بجانب تماذج على التقىض .

والقصة - لا سلف القول - صيغت في قالب رمزي .. إلا أن هناك ظاهرة
تسليفت نظر الباحث ، فرغم وحدة الموقف فيها قد خلت من عنصر الحدث
[الثاني المنظور] الذي يفضي في النهاية إلى خاتمة تحصيتها تطور هذا الحدث
وترابط أجزائه .

وإنما أخذت (صبح النوم) طابع اللوحات . كل لوحة تضم مجموعة
من الخواذج البشرية ، ولا صلة أو علاقة سببية قائمة بين اللوحة والأخرى .
 وإنما كل الذي يربط بين هذه اللوحات هو خيط واحد .. إنه القرية ..
هذا الخيط كل مهمته أن عفظ هذه اللوحات من التبعير والفصياع .. لكنه
لا يصنع منها جسداً واحداً مترابطاً للأجزاء .

وتنقسم الرواية إلى قسمين ، سعي الكاتب بكل قسم منها كتاباً ..
فالكتاب الأول يضم (الأمس) : ومن بين لوحاته العشر : قريتنا
صاحب الحان .. القصاب ... وصول الأستاذ .

والكتاب الثاني (عن اليوم) : ومن لوحاته العشر أيضاً : الحطة وكتاب
القرية - حياة جديدة - الفنان ..
لكن .. لماذا يجيئ حقى إلى هذا الأسلوب في التناول ؟ .

وهل ظنا العمل نظير في الآداب العالمية؟

أول الأسباب في تناول الكاتب لروايته على هنا التحو، هو إغرامه المعمود بفن (اللوحات) هنا الفن الذي شغف به منذ مرحلة النشأة، حتى اقتصر عليه كتاباه الأخيران . وهو فن يلتجأ إليه يحيى حق كثيراً، لأنه يسمح له بقدر أو فر من حرية التعبير بعيداً عن الترامات الفن التصصي .

هذا، فإن تلك اللوحات التي أولاها يحيى حق اهتمامه، تحملون الموقف ، وإنما هي قائمة في كل ما كتب على الفكر، ثم هي مزاج من عرض صور للنماذج ، والأهواء المباشرة .

على أن هذا الأسلوب في العمل التصصي له أشباه ونظائر في الآداب العالمية .. وتشير على سبيل المثال إلى الكاتب الأمريكي ولIAM سارويان في عمل من أروع الأعمال الروائية وهو (الكوميديا الإنسانية) .

فالكوميديا الإنسانية عمل روائي .. لكن الكاتب لم يكتبه بطريقة تقليدية، فيها حدث ثام متظاهر، وفيها تبعاً لذلك بداية وعقدة ونهاية . وإنما الكوميديا الإنسانية عبارة عن مجموعة من القصص القصيرة، في كل قصة موقف وشخصيات .. لكن هذه القصص في النهاية تؤلف عملاً روائياً له خط واضح هو حياة الأمة الأمريكية في زمن الحرب .

فإذا كان هناك فارق بين العملين من حيث الشكل الفنى فهو أن القارئ يلتقي بشخصية (هومير) في كل قصة من الأقصيcis ، ويلتقي مع هومير بمواقف وشخصيات آخر ..

وهي شخصيات ليس من السهل نسيانها ولعل أعمقها يوليسيس شقيق (هومير ماكولى) والشيخ وبيل كروجان ، وميلنجر الذي يحب كل المخلوقات من إنسان وحيوان ... الخ .

والسؤال الآن هو ... هل تنجح يحيى حتى في أن يقدم لنا عملاً روائياً يعتمد على الرواية لأوضاع مجتمع كامل بين عهدين ...

ما من شك أن القاريء له صبح الترم » يصادفه شخصيات ليس من السهل عليه نسيانها ، والقاريء وهو يتبع هذه الشخصيات ويعيش معها ، يمرّ ذاته وجداً .. وكما يلتقى القاريء بشخصيات نابضة وإنسانية .. يلتقي أيضاً بما وافق بلغت النزوة في خصوبتها وقيمها الوجدانية .

وفي الفصل الثالث من الرواية أصدق مثل للموقف الناجح والشخصية الناجحة ... موقف قصاب القرية ، ذلك الإنسان الذي منح ابنته عمه المسراء قلبها ، وكان قد تولى أمر رعايتها وأمها وأخواتها بعدها فاتحة الولد على أبو إفلاسه .. ودفعته إنسانيته بعد هذا - إلى موقف تبريل فهو بالرغم من حبه لابنته عمه ، لم يحاول أن يقدم لخطيبها « حتى لا يكون رضاوها مفروضاً عليها أو استجابة لواجب الوفاء بالتحميم » .

ويحدث أن يترك القرية سيرك على رأسه شاب تحيل شاحب الوجه يسير متمهلاً قد كسر نظرته إلى الأرض من الحياة ، ويحدث أن تذهب الفتاة إلى السيرك وتشاهد الشاب فتفتح في حبه وتبكره ذهابها إلى السيرك ، وما رحل السيرك رحلت الفتاة معه .. وتزوجت بالشاب وعاشت بعيداً عن القرية .

وتمرّ أعوام ، تعود بعدها الفتاة إلى القرية ومعها والدان وبنت ، أتت بهم بعد أن ماتت أمها . ومات زوجها ، فحضرت تائمة لها عاللا ، ومع هذا فإن القصاب يرحب بابنته عمه ويترسّع بيته ذا ولأولادها .. ثم يترزّجها .

لسكن .. ما تثبت الفتاة أن تعود إلى طبيعتها ، فتفتح في حب صبي طحان .. ومع هذا يقابل القصاب شائعات الحب . أو النزوة الجديدة ، بهذه وصبر ، دون أن تمس ابنته عمه الناكرة للجميل بشيء .

وللتقي عدا هذا بمقابل ونماذج أخرى .. كحمل الناس بأن يمر بذلكهم شريطة سكة حديد ومعارضة العمدة، وأسلوبه المضحك في المعارضة ومثل شخصيته سائق العربة المفردة وشخصية الوعاظ .. الخ .

تلك نماذج من مظاهر النجاح في الرواية، وإن كانت الرواية الرمزية تخلع على المواقف والشخصيات أحياناً شيئاً من الغرابة .

وهذه القطاوهر لنجاح الرواية قليلة فيها .. وهي أقل في القسم الثاني منها
والآن يبرز أوضاع العيوب فيها ::::

وأولاً : تدخل الكاتب تدخلاً سافراً على نحو يقطع على المتنى دوح الإيمان التي يبواها لنا الكاتب .. فتحن نفاجأ بالكاتب يفصح عن وجهه في الفصل السابع من الرواية ويتوقف عن سرده ليقول : «إنني أكتب هذا المذكرات . مقطعة على مهل ، أترنّح لها الوقت إنتراعاً ولكنني لا أبدأ فصلاً جديداً إلا إذا تلوت بعين الغروب كل ما سبقه كلمة «كلمة» ، فبمذا وحده يدخل الكاتب من جديد في الجلو الذي تركه ، ويتسق أسلوبه ، وتشرب فصوله كلها من معين واحد ولو ترك نفسه .. وهو بشر .. عبداً للساعة التي هو فيها ليابس قوله في غير مطلب فني ، فهو حيناً نشط ساخر ، وحياناً ضجم ملول ، وأحس القارئ أنه يسير في طريق غير مستو بعضه معبّد ، وبعضه ملء بالحفر .

وهكذا يأخذ الكاتب في بيان منهجه في الكتابة وال ساعات التي يتخيرها ، والمشكلات اللغوية التي تصادقه في التعبير إلى آخر ما هنالك .

و واضح أن هذا العرض المفاجئ خارج تماماً عن طبيعة العمل القصصي .

وليست هذه الصور من صور التدخل (رغم سفورها) بأشد صور التدخل عيناً في هنا العمل .. فإن الفصول الأخيرة من الرواية ، تعطي فيها الفكرة ، ويعنى منها تيار الحركة القصصية ، ويقع الكاتب في أخطر عيب

يمكن أن يتردّى فيه فصاص، ذلك هو التعبير المباشر، ومن هنا صارت الشخصيات نمطية الطابع، من هذا النوع الذي يستحيل إلى دى يحرك الكتاب خيوطها في تحف مكتوف وبذلك تفقد الشخصية حيوتها، وت فقد ارانت حيويتها، وتضيق وتطبع الرواية - خاصة في تلك الفصول الأخيرة - بالطابع التعليمي، ثم تضيّع كل محاولات الكاتب في إنقاذ الموقف.

وكأنما أحسن الكاتب نفسه بهذا البيب، وتوقع أن يكتفي به المدرسين بعد قراءتهم الرواية طناقه يقول - على الأسنة من يتحقق اعتراضهم - متصوراً إياهم يتوجهون إليه بالحديث « فلم تحف وصفات للأشخاص - رغم تحابيك على التستر - من انعكاس صورتك أنت، وأجريت على ألسنتهم كلاماً لا يتحقق من أمثالهم وهو كلامك أنت وهذا تغافل، أو غرور، أو كلام الوزين معًا ».

ثم يخاول الكاتب أن يدفع ثمة المعارضين بقوله : « ولبس لي من إجاهة على هذا السؤال إلا ابتسامة تذوب في ضمهما حجه، ثم، لعل أرهقت القارئُ والناس تحب اليوم أن تقرأ للرواية، ولكنه لو منحني بعض فتحته فسيري بعد قليل أنه سعيد تقليبه « الألبوم » فيبدو له أهله في صورة جديدة، ويرى رياطهم » .

والواقع أن هذه السطور وما تلاها .. لم تحمل من جاذب الكاتب رداً مقنعاً، بل هي على العكس حلت نوعاً من التبرير الالبي من جانبها، وهي بهذا تبني الاعتراض فائماً، بل مرّكذا .. لأنَّه لا رد على الإطلاق .

والواقع أن الظواهر توّكّد ما ذهبنا إليه، فالتصالح - مثلاً - يظل يتحدث في الصفحات (٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦) عن برنامجه الإصلاحي، وما يرجوه من القرية من محوّة لإنجاز هذا البرنامج؛ وورود الحديث على هذه الصورة التثريّرة أمر يبعث على اللام، بقدر ما يصيّب الحركة الدرامية بالحمدود بل التوقف .

ومن الغريب حقاً أن يورد لنا الكاتب هذه العبارة على لسان الماسح « إن منازل القرية المذاعية ستنظل كإخوان الصفا مهمسة بعضها في حضن بعض ولا تزعم عنها زلالة القطار ».

وأغرب من هذا ما يورده على لسان صاحب الحان في القسم الأول ، وهو يتحدث حديثاً فلسفياً ، لا يتناسب بأي حال مع الأبعاد الفكريّة للشخصية التي لازمت الكاتب في تصاعيف أعمال أخرى .

ولا نزعم أن هذه الأخطاء قد وقعت عن جهل منه بطبيعة العمل الفصحي لكننا نؤكد أنها متعمدة من الكاتب ، وإلا لما وجدها في (قصة السلحافة تطير) إحدى قصص مجموعة (قنديل أم هاشم) يقول في بداية القصة : هذه قصة خيالية ولكنها ليست خرافية فوقائعها محتملة الحدوث » وفي منتصف القصة تقريباً يقول : « كنت أتمنى ألا يكون داود أفندي شخصية من دم ولح .. بل شخصية وهمة ، وليدة سطور هذه القصة الخيالية ».

ولا أدل على هذا من أن الكاتب قد صرخ لـ ، عندما واجهته بهذا المأخذ بأن القواعد ليست مقدسة ، فكل جيل يأتي بحاول الخروج عن مواصفات سابقيه ، ويقيم على أنفاس ما هدم بناء جديداً ، ليأتي إثره جيل آخر يصنع صنيعه .

ونفس الشيء ، بالنسبة للتدخل في القصة ، والتي كان (فلوبير) من أحقر الروائيين على الحافظة عليها ، والدعوة إلى التراجمها ، فلامانع - في رأي الكاتب - من الخروج على هذه القاعدة .

ونحن لا نشارك الكاتب رأيه .. لأن القواعد التي يسهل الخروج عليها ليست هي القواعد التي تشكل هيكل العمل الفني وتتمثل بالنسبة له أبجدية لا ينافس من الأخذ بها والتسلیم بقيامتها . ولم يقل أحد منذ ظهور الفن الفصحي الحديث ، بأن القصة يمكن أن تحول إلى حكاية يسفر الكاتب عن مزاها ، (٤)

أو يوقف أحدهما ليحدثنا هو عن نفسه وأفكاره بل إن روح العمل التصصي هو الإيماء بالمضمون ، وابتعاد الكاتب عن سير أحدهما وحركة شخصياتها ، تاركًا كل شيء يسير كما ينبغي أن يسير .

وبعد : فلستا نرى هذا المفروض من جانب الكاتب جرأة تحسب له من قبل الريادة ولكنها رجوع بالعمل التصصي إلى مرحلة الحكبات . وهو رجوع ليس وراءه ما يقنع .

الشكل اللغوي

العامية والفصحي :

الدارس لقصبة « العامية والفصحي » عند يحيى حق - يحس بالفتان الشديد إليها سواء على المستوى النظري في مقالاته أو مقدمة عنترة وجوليت أو على المستوى التطبيقي حيث قصصه ولوحاته .

ويلاحظ الدارس أيضًا - أن يحيى حق ، قد انجاز للفصحي بالتدريج . حتى حاول وضع حدود فاصلة للاستخدام فجاءت (صح النوم) توزجا خالصا للفصحي ، تخلص فيه تماماً من العامية .

فهو في مجموعة « دماء وطين » وفي مذكراته أكثر انتصاراً للعامية . حتى وجدناه يزروى ما جاء على لسان بعض أبطاله بالعامية الحالصة ، كما هو الحال بالنسبة لباس علوي في كل من « البوسطجي » و« قصة في سجن » هنا عدا ما يورده أثناء السرد ، أو الحوار ، من ألفاظ ، أو جمل تامة بالعامية ويدووها الصراع بين العامية والفصحي على أشدّه في مجموعة (أم العواجز) مثلاً حين يجري الحوار بالفصحي القرية من العامية . (١) .

(١) شاع بين المدرسين اختيار اللغة العامية القرية من الفصحي لغة ثالثة ، وهذا من شأنه توسيع المفهوم بين العامية والفصحي .

ويبدو هنا على قدر من التجاج ويدركنا بالمازق ، وهو يقوم بنفس المقاولة :
فـ (بدر) يائعة الفجل تقول لإبراهيم في أقصوصة (أم العواجز)
وهو جار لها يائس تبدى نحوه ضرباً من الحدب والرعاية .

« لقد اتسخ ثوبك . فتعال معى الليلة أُغسله لك »

ثم يقترب — أكثر — من العامية ، حين تراها تقول « الأشيا رضا »
والحمد لله على سلامتك » ص ١١

بل نرى الكاتب — تحفظاً منه — يضع الكلمات العامية بين الفصحي مثل
كلمة « مشة »

بينما تراه في أقصوصة (إفلام خاطبة) بنفس المجموعة ، يحرض على
إجراء الموار باللغة الفصحي التريرية من الجزالة المعهودة في الأسلوب التراثي
فرتوبة الخطابة تقول لأحد زبانيها ...

« تعال سبعد غد — عنى أن أكون قد وجدت لك طلبك (ص ٥٢)
فإذا كان الكاتب في (أم العواجز) قد أبدى تحفظاً في الاستعمال للكلمات
العامية فهلنه في (إفلام خاطبة) قد خلص إلى الاستخدام الفصيح .

وهذا الصراع بين الفصحي والعامية ، كثيراً ما يبدو في العبارة الواحدة
على نحو يلفت انتباه الدارس ، فيأتي الشطر الأول من العبارة باللغة الفصبية
الجزلة ، بينما يأتي الشطر الآخر منها باللغة العامية .

مثال ذلك ما تجده في قصة (تنوعت الأسباب) إحدى أقصاص مجموعه
(أم العواجز) إذ تأتي هذه العبارة على لسان زليخة إحدى شخصيات الأقصوصة
وهي تشكو استغلال زوجها لها :

« عجيبة ؟ أهي ضريرة مفروضة ؟ أمو معلوم ثابت ، عربت الدنيا
أم خربت ؟ أليس الوفاء شهراً ، وثانياً ، وثالثاً جيلاً يستوجب لا أول

الرحة ، بل أول النسان ، شهراً وراء شهر؟ هاتي ، هاتي ، ما حلتوش حاجه غير هاتي ؟ دا سارعنى ومطلع على جتنى البلا . وخلاني مش عارفة راسى من رجايـه . . .

والذى تقرره بعد الملاحظة والتقصى ، أن مجموعة « دماء وطن » هي أكثر المجموعات انتصاراً للعامية ، وما يأتى بعدها من مجموعات يبدو واضحاً فيه جهود يحيى حق في سبيل تطوير الفصحى حيناً ، أو المقاطع كليات وأساليب من العامية لاستخدامها في الأسلوب التصريح أولاً في التثريب .

وإذا كانت (أم العواجز) تمثل - بحق حدة الصراع بين اللغتين ، هذا الصراع الذى وجدنا مظاهره في الترجح بين اللغتين ، أو محاولة الترج بينهما على نحو ما ، فلن (صبح النوم) هي الفوز الذى ينتصر فيه يحيى حق للفصحي على طول الخط ، وينجح إلى حد كبير في (تنصيب) بعض التراكيب العامية الشائعة بلمحات خفيفة لا تخallo من إدراك ذوق دقيق لطبيعة كل من اللغتين ، وإن كان يحيى حق في (صبح النوم) قد قام بتجربة لا نلمسها في أي عمل من أعماله الأخرى .. وهي الارتفاع باللغة الفصيحة إلى مستوى من الفحولة في التعبير على طريقة الأساليب التقليدية ، ولكن على نحو شاعرى ، بحيث تصبح بعض الأساليب على قدمها شيئاً جديداً في ظللامها وقيمها التعبيرية .

في حديثه - مثلاً - عن الزوجة المرجاء التي ساقها المقادير إلى زوج فاشل ، هكذا قالوا عنه ، فهو - في نظرهم - نهاز ومقامر أربيب ، وقال بعض نساء القرية ، أن الفتى صرها ، وزين لها مستقبلها ، وخلب لها يوعود لم تثبت أن تبددت هباء ، والنساء من ضحايا الرجال أبد الدهر ، وقال شانتابا^(١) ما ذا عرجاء تزوجت من عاطل ، وقد وقع التعل على المأذن

(١) كارهاتها .

ويصف في موضع آخر ظروف اللقاء (المرجاء) بزوجها وهو شاب فيقول: ووقدت نظرتها على جارها الشاب ، فشعرت بروحه الصافية وجسمه السليم ، ووقدت نظرته على جارته فأحسست بعلمه المقبول ، وإنما ، إن شاءها ، فهي عصا خيرزانة تتنفس ، وإن شاءها فهي عكاز من حديد^(١) .

وهكذا ، تلقى (بنماذج كثيرة) في سهولة لا تحتاج إلى تدقيق .

وإذا كانت هذه الخزانة لم تؤثر على روح العمل الروائي في سياق السرد العادي فما لاشك فيه أنها لم تنجح في مجال الحوار ، ولم تتح للقارئ أن يتعرف على الشخصيات ، بل أحس في سياق الحوار بأن المتحدث هو الكاتب وليس الشخصية .

ونحسب أن (صح النوم) جاءت في أثر البرنامج الطويل الذي خطط له الكاتب لنفس القراءة الأدب العربي القديم ، فأراد الكاتب أن يعبر قدراته على التعبير التقليدي ، بل وبيّن هذه القدرة ، ولعل هذا الأسلوب الذي تفرد به الرواية هو ما دفع الدكتور طه حسين إلى تناول (صح النوم) بالذات بدراسة مطولة ضمن كتابه (تقد وإصلاح) لهذا ما يليست يعني حتى أن يدع التجربة ، محاولاً أن يعود إلى طبيعته . لكن (عنتر وجوبيت) تطالعنا بتجربة أخرى وهي (محاولة التقني لل باستخدام الماء)

إذ يعود فيقرر في مقدمة المجموعة القواعد التالية في استخدام كلمات عامة .

١ - أن لا أجد في الفصحي - تحذير علمي - لفظاً يوميًّا كافة المعاني والإيمانات ، التي أحتاج إليها ، وعندئذ بها المقطع العائلي وحده .

(١) لاحظ «عصا خيرزانة تتنفس» إله جانب عكاز من حديد ، وما يرمز التعبيران من قدرة على عقد مصالحة بين تعبيرات ثرائية وتعبيرات أخرى مستحدثة دون تنافر أو خصومة .

٢ — أن يكون المفهُوت متجرداً من الظواهر العامية المعروفة كـمدخل حرف
الياء في أوائل الأفعال . أوقن الذي يُعرف الشيء في آخر الكلمة .

وَعَجِيبٌ حَقًا أَنْ تُرَى يَحْيِي حَقَّ مَقْتَنَا وَاسْبَعْ قِيَودَ فِي مَجَالِ الْعَمَلِ الْأَدْفَعِ
وَهُوَ الَّذِي ضَاقَ بِكُلِّ قِيدٍ ، وَخَلَلَ مِنْهُ غَيْرَ مُكْتَرَثٍ ، وَأَعْجَبَ مِنْ هَذَا
أَنْ يَنْخُرُ عَنْ هَذِهِ الْقِيَودِ نَفْسًا إِلَى أَلْزَامِهَا نَفْسًا ، وَفِي نَفْسِ الْجَمِيعَةِ إِلَى
شَهَدَتْ مَقْدِمَتَهَا تِجْرِيَةً جَدِيدَةً .

فَهُوَ — فِي نَفْسِ الْجَمِيعَةِ يُورَدُ أَلْفَاظًا عَامِيَّةً غَيْرَ مَتَجَرَّدَةٍ مِنْ قَوَاعِدِ الْلُّغَةِ
الْعَامِيَّةِ ، مَثَلًا : (ما تَدْخَلُش — يَكُونُش — مَا كَدِيش — تَرْعَلُش) فِي
قَصَّةِ (الْوَدَعِ) .

وَمَثَلُ ذَلِكَ أَيْضًا : (مَا كَنْتَش — مَش — مَا يَتوهَّش — يَكْشَف —
يَقُولُوا — يَبَاكِلُ فِي (قَصَّةِ الْعِيَادَةِ) .

وَنَحْنُ لَا تَوَاحِدُ الْكَاتِبَ عَلَى مِبْدَأِ (التَّقْنِينِ) فِي مَجَالِ الْإِسْتِخْدَامِ
لِلْكَلِمَاتِ الْعَامِيَّةِ فَمَاَنِ اُنْعَى إِلَى الْخَدْمَةِ مِنْ فَوْضَيِّ إِسْتِخْدَامِ الْكَلِمةِ ، لَكُنَّا
تَأْخُذُ عَلَيْهِ فَرْضَ قِيَودِ يَتَعَارَرُ عَلَيْهِ هُوَ نَفْسُهُ إِلَى تَزَانِهَا ، بَيْتُ يَصْبِحُ وَاسْبَعْ
الْقَاعِدَةِ أُولَئِكَ الْخَارِجِينَ عَلَيْهَا .

فَأَمَّا بِالنِّسْبَةِ لِلتَّقْدِيدِ الْأَوَّلِ وَهُوَ « أَنْ لَا يَجِدُ فِي الْفَصْحَى بِعْدَدَارِ عَلِمِهِ ،
لَفَطَا يَوْدُى كَافَةَ الْمَعْنَى ، وَالْإِيمَاحَاتَ الدَّالَّةَ عَلَيْهِ ، فَمَاَنِ اُنْعَى التَّقْدِيدُ إِذَا صَبَحَ
بِالنِّسْبَةِ لِكَاتِبٍ أَتَبَّعَ نَفْسَهُ فِي دراسَةِ الْلُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ وَالْوَقْوفُ عَلَى الْأَكْثَرِ مِنْ
أَسْرَارِهَا فَمَاهُ لَا يَصْبِحُ إِلَطْلَاقًا لِسَوَاهِ ... لَأَنَّ (مَقْدَارَ الْعِلْمِ) هَذَا الَّذِي يَهْدِي
الْإِسْتِعْمَالَ الْعَامِيَّ ، هُوَ أَمْرٌ نَسِيَّ وَنَسِيَّتِهِ هَذِهِ تَجَمِّلُهُ يَتَسَعُ لِكُلِّ الْخَدُودِ .

وَالرَّأْيُ عِنْدِي أَنَّ الْأَمْرَ لَيْسَ أَمْرٌ قَوَاعِدَ ، إِنَّمَا قَبْلَ كُلِّ شَيْءٍ تَكُونُونَ
مَا يُمْكِنُ أَنْ تَسْمِيهِ (بِالْوِجْدَانِ الْلَّغُوِيِّ) الَّذِي يَعِينُ الْكَاتِبَ عَلَى حَسْنِ الْعَصْرِ

باللغة ، وإدراك حدود الاستخدام العائلي ، وكيفية هذا الاستعمال ، على نحو يقرب بين العامية والقصصي ، ولا يوسع الشقة القاتمة بينهما .

ولنا في أدباء الجيل الماضي خير مثال : فقد تعرضا بالتراث وقرموه عن بصر ووعي ولم تكون قراءتهم فيه مجرد التردد باللغة وإنما كان نوعا من الارتباط بذخائر هذا التراث وتلقيق للأشكال والقيم الفنية فيه .

فقد رأينا (المازفي) وهو واحد من شاركوا في بناء صرحنا القصصي يقبل على التراث في شغف ووعي . وما يذكر عنه ، أنه قرأ (الأغاني) مررتين في حياته . في الأولى — وكان شابا — قرأه قراءة تلقيق ، وفي الثانية — في الشيخوخة — قرأه قراءة تعمق ، وكتب تعليقات علمية .

هذا في الوقت الذي أحسن المازفي أمر الاطلاع على ذخائر الأدب الإنجليزي فكان لهذا المزيع الثقافي أثره لدى المازفي الذي أدرك مشكلة الإزدواج اللغوي وبدل محاولات رائدة في سبيل التخفيف من حدتها .

وإذا لاحظنا كدارسين ، كيف كان تأثير كاتب كالمحاظطي على أغلب كتاب عصرنا كالمازفي نفسه ، والعقاد ، والبشرى ، وطه حسين ، أو تأثير سواه من القدماء ، أدركتنا إلى أي مدى تحفقت ظاهرة الامتداد المتفاعل لتراثنا ، وأدركنا معه أن ذلك على إدراك مشكلة الإزدواج اللغوي إدراكا نفتنه به الأخوات الناضجة — في سبيل التخفيف من حدتها .

الجمل الاعترافية :

ثمرة الجمل الاعترافية ظاهرة جديرة بالدراسة في أدب يحيى حتى القصصي . خاصة في إنتاج المرحلة الأخيرة ممثلة في (صبح النوم) وبمجموعته القصصية « عنتر وجوليت » .

وهذه الجمل الاعترافية ، قد تأتي لإيضاح الحالة الأصلية أو تحديد إطلالها أو إضافة معنى جديد ، أو استلهام الانتباه إلى فكرة جانبية ،

أو قسم يدلل به على صدقه ، ويؤكد به كلامه ، أو لإبراز إحساسه نحو شيء معين . ونظرة عادلة في كتاباته توقفنا على هذه الأنماط المختلفة للجمل الاعترافية .

وقد ثأرَ الجمل الاعترافية : التكون مظهراً للميل الخارف إلى الاستطراد والتزيد مثال ذلك نجده في أحد مواضع مذكراته ، عندما يحدثنا عن ميل الفلاح المصري — في العصر البائد — إلى الظاهر بالفقر حتى لا يكون مطعماً للحاكمين :

« لذلك رأيت الفلاح يعاذر أن تظهر عليه دلالات النعمة . فهذه هي خطة دفاعه التي ورثها عن جدوده حين كانت تمرق السياط ظهورهم ، لتحصيل الضرائب منهم ، .. لا حاجة لأن ترجع إلى أيام المماليك . بل يمكن أن تقرأ سيرة محمد عبده ، وعلى مبارك (ما أعظمها من رجالين من أبناء الفلاحين) — لتعرف لماذا كان يلاقيه الفلاح منهم في الوجه البحري من فر من الديار كلها ، إما شرقاً إلى سوريا ، أو غرباً إلى ليبيا وما بعدها (— لا أجد مع الأسف من يوثخ هذه المجررات ، وتتبع أخبارها) . قد لا يخلو حذر الفلاح من ظهور دلالات النعمة عليه من خوفه أيضاً من الحسد فإنه يعيش في رعب دائم من العين الزرقاء يختلف منها على نفسه وأولاده وحيوانه وزرعه (الحديث عن الحسد يشغل جانباً كبيراً من سيرهم)

. ومع هذا فإن الشيء الذي لا ينكره دارس ، هو أن يجيء حتى وهو يبذل محاولته من أجل التقنيات للاستخدام العائلي كان في إخلاص يقوم بمحاولة مزدوجة ، هي حياة الفصحي ، حتى لا يغلبها تيار المنظرفين ، لهذا نراه يقرر في موضع من كتابه « خطوات في النقد » إن العامية يجب أن تحلى الطريق للفصحي ، دون جدال^(١) .

(١) خطوات في النقد : ص ٢٠٠

وفي نفس الوقت محاولة الأخذ من العامية بصورة تضمن تضييق المفهوم العريضة بين اللغتين . بل وينصح من يستخدمون العامية في كتاباتهم بأن يكونوا على يصر بها : « إنني أول للذين يكتبون بالعامية : إنها هي أيضًا لغة ينبغي أن تكتب بعنابة ، وذوق وبصر »^(٢)

ولا يفوتنا الإشارة إلى محاولة الكاتب لتفصيح بعض التراكيب العامية ، على نحو يشهد بدقة يصره بأسرار العامية ، والفصحي على السواء . فمن ذلك في مجال الكتابات العامية .

- | | |
|---------------------------|---------------------------------|
| (يكاد يصر في متداول) | كتابة عن الصغر |
| (نفع في قرية مقطوعة) | كتابة عن بذل الجهد فيها لا يجدى |
| (يدى مخروقـة) | كتابة عن التبذير |
| (التردد في قفا القرىـب) | كتابة عن التتابع والتلاصق |

وفي مجال الأمثلة العامية نلتقي بهذه التأذيج .

- (كانوا يابدر لا رحنا ولا جينا) يضرب مثلاً لصياغ الجهد سدى
(مت يا حمار إلى أن يجيئك العلبيـق) يضرب مثلاً للصبر دون فائدة .

وقد تأتي الجمل الاعتراضية لتكون نوعاً من تمدد الأفكار والمعانى الفرعية عند الكاتب فتتدافع بقوة ، وتضعف أمامها قوة الفكرة الأساسية ، وذلك عندما تتابع في الجملة الواحدة وتتدخل بصورة تحجب المعنى وتشتت فكر القارئ .

(٢) خطوات في النقد : ص ٤٠٠

من أمثلة ذلك قوله — في وصف سلام الخدم — في إحدى عمار مصر الجديدة :

« المصاعد حلال للسكان وضيوفهم ، حتى لو صعنوا للدور الأول والثاني ، حرام هي والسلام العريقة المريحة — يأمر ملاك وبوابين — والميد يعرف من خادمه — أرذال غلاظ القلوب تصاين بداء العضة والصادية — على حامل المقاطف التقبيلة من الخدم والباعة وتجار الروباكيها وصبيان البقال والمكتوجي وبائع الثلج .

فهنا تداخل الحبل الاعترافية ، وتثالح حتى تعمق المسار الفكرى للتعبير ، وتجعل القارئ في عجز عن فهم المعنى المراد ، وتحديد الحبل الأصلية وتغييرها من الحبل الاعترافية . وقد أبديت لكاتبنا الكبير هذه الملاحظة فأبدى إقراراً كاملاً لمضمونها .

التشبيه :

التشبيه — كلون من ألوان التعبير الذائق — هو أحد ملامح الأصالة الفنية للكتاب الكبير — فضلاً عما للتشبيه من دلالة على خصوصية ذهنية .

وإذا كان الأسلوب العربي يدينا ليجي حق بجهود صادقة اغفرد بها دون الكثرين في عوته للأسلوب العلمي — وتألقه الظاهر في الأسلوب ، واتجاهه في قضية العامة والفصحي فـإن جهده في هذا الفرع من فروع البيان — وهو التشبيه — ظاهرة لا تخفى على دارس .

فقد أثرى يحيى حق أسلوبنا المعاصر بصور وتشبيهات ، أثبتت حيوية اللغة العربية ونفت عنها ما وصمه بها أدباء عصور الانحراف الفكرى والأدبى ، الذين جروا لــعلى استعمال تشبيهات تقليدية ، ما يزال بعض كتابنا يسايرونهم فيها .^(١)

(١) عبد الحميد جردة السمار : « تجارب في » فن اللغة : من ٥٤

ويطلب التشبيه — في حد ذاته — دقة ملاحظة ، وقدرة على تعمق الطواهر المادية ، وإدراك العلاقات المختلفة ، ومقدرة على تأمل الأشياء ، وإدراك ما يشاهدها ويتناهيا في الطواهر الأخرى ، مع إحساس مرتفع يستلقي تأمل الأديب .

وقد أدرك البلاطيون — في عصور الازدهار — هذه الحقائق وهم يربطون بين التشبيه ووجود الأديب . يقول عبد القاهر الجرجاني « إن الأشياء ، المشتركة في الجنس ، المتفقة في النوع ، تستغنى بشوت الشبه بينها ، وقيام الاتفاق فيها ، عن تعمق وتأمل في ايجاب ذلك وتشبيهها »^(١) .

ثم يورد عبد القاهر مايطلبه التشبيه من قدرات خاصة ، فيقول : « وإن هذه الصفة تستدعي جودة القرىحة والخدق ، الذي يلطف ، ويدق في أن يجمع أعناق المتاغرات المتباهيات في رقبة ، ويعقد بين الأجنبيات معائد نسب وشبكه »^(٢) .

وكلام يحيى حتى في التشبيه يأتي قريبا من كلام عبد القادر ، فهو يقول : « أعتقد أن التشبيه بأنواعه هو أبين ضروب البلاغة عن مزاج المؤلف ، وفلسفته ، لأنه هو الذي يخلط الماديات والمعنويات في قبضة واحدة ، ويقرب البعيد ، وينعد القريب ، ويقرن المتافقات ، فإذا هي تتشابه ، ويفصل بين المتشابهات فإذا هي متافقته »^(٣) .

وإذا كان التشبيه لدى قدامي البلاطيون ، مجرد وسيلة للتحديد والإيضاح ، وإدراك العلاقات ، فإنه لدى يحيى حتى ، وسيلة لأهداف أشمل .. إن التشبيه بالنسبة للكتاب هو (مركب صفيته وكاهته ، وعجبه ، ووسيلة دشنها لمفارقات الحياة ، وعوالم النفس كما يقرر هو نفسه .

(١) عبد القادر الجرجاني : أسرار البلاغة : ص ١٢٧

(٢) أسرار البلاغة : ص ١٢٧ (٣) خطوات في النقد : ص ١٨٧

على أن أفضل أنماط التشبيه لديه ، هو التشبيه المركب ، لأنه — كما يقرر — لا يمكنه بربط شيء "فرد بشيء" فرد ، بل التشبيه المركب ، الذي يربط جواً كاملًا بجوًّا كاملًا لا ينطق تمام نطقه إلا بهذا التشبيه^(٢) .

فإذا انتقلنا إلى مجال التطبيق لاحظنا أن التشبيهات لدى الكاتب تتطابق ماقررها — نظرياً — من مواصفات . . . والتشبيه عنده يستمد مادته من نفس العالم التي أغرم بها : الحيوان ، والطبيعة ، والنيل .

وهنا نلاحظ كيف يربط التشبيه بين الإنسان ، والحيوان ، والطبيعة — فيجيء تجسيدًا لفلسفة يحيى حق في وحدة مظاهر الكون .

فهو — حيناً — يشبه الإنسان بالحيوان ، فيقول في وصف إحدى شخصيات قصصه وهو رجل طيب يدخل القسم لأول مرة — « من نفس هذا الرمان ولوئمه أن يهان رجل طيب مسلم مثله ، ويكون مثله عند دخول القسم مثل حيوان أليف أكل عشب ، يجد نفسه فجأة في غابة تمعج بكل ذي ظفر ونواب . »

وحيناً آخر يشبه الحيوان بالإنسان (وهذا الجمل سيد متكبر هبط علينا من كوكب آخر ، فلا شبه بينه ، وبين بقية حيوان هذه الدنيا) ، وهذه الصورة بالذات ، هي من جهة أخرى تحقيق لغرض من أغراض التشبيه ذكره يحيى حق وهو أن (يفصل بين المتشابهات فمثلاً بها متناقضه) ، فالجمل هنا قد أخرجه الكاتب من دائرة الحيوان ، ليدخله دائرة الإنسان ، والإنسان الذي هبط علينا من كوكب آخر ، فلا يشبه سائر الناس .

والديك الرومي في إحدى صور الكاتب (لا يوجد كالديبوشك ، بل يرى فجأة في انفعال الشيرخ ، قليلي الصبر ، يرى مأساة طويلة جداً في كليات

(٢) خطوات في النقد : ص ٢٧٧

قليلة جداً يصبح مثلاً للخيلاه والعظمة كأنما أُرثت على رأسه كنكة تغلب
بعض آخر يصباً محضر في يده حكم بالإغلاق والمصادرة).

وكما يشبه الإنسان بالحيوان ، وبالعكس ، فإنـه يشبه بعض مظاهر
الطبيعة بالإنسان (وهي أشجار وارفة الظلـال علـيـها ، وداعـة الشـيخوخـة
وزوارـها ، من زـحةـ الـحـيـاـهـ وـمـاتـعـهاـ وـمـشـاغـلـهاـ) .

وفي التشـيـيـهـ – أـيـضاـ – تمثل ملامـحـ الرـوـحـ الـمـصـرـيـهـ ،ـ والـاـرـتـابـ الـوـجـدـانـ
ـبـهـ (ـفـيـ الصـعيـدـ يـبـتـ النـيلـ آـنـهـ – رـغـمـ كـلـ هـذـاـ ،ـ لـاـ يـزـالـ شـابـاـ مـفـتوـنـاـ بـنـسـهـ
ـوـبـقـوـتـهـ ...ـ لـيـسـتـ آـلـافـ الـدوـامـاتـ إـلـاـ مـنـ دـمـهـ الـفـاقـرـ ...ـ لـهـ فـيـ كـلـ مـورـدـ
ـيـدـ تـفـازـلـ الـفـقـيـاتـ .ـ بـيـنـ كـلـ حـينـ وـآـخـرـ ،ـ قـتـنـصـ فـرـيـةـ لـاـ نـشـعـ لـهـ
ـنـهـاـ ...ـ لـلـشـواـطـىـءـ مـنـهـ عـبـثـ الـجـبـارـ ،ـ وـهـاـ هـوـ مـعـ بـيـ شـقـيرـ فـيـ سـنـةـ يـمـنـحـهاـ
ـأـرـضاـ خـصـبـةـ ،ـ وـفـيـ سـنـةـ يـسـرـدـ هـدـيـتـهـ ،ـ وـمـعـهـ أـجـرـهـاـ مـضـاعـفـاـ ،ـ فـيـ خـسـنـةـ
ـعـشـرـ سـنـةـ –ـ أـغـارـ عـلـىـ أـرـضـهـ يـأـكـلـ مـنـهـ كـالـمـفـجـوعـ ،ـ حـتـىـ اـقـرـبـتـ الـمـوـرـدـهـ
ـمـنـ الـبـلـدـ الـأـنـجـارـ .ـ

وفي التشـيـيـهـ تـتـحوـلـ الـأـشـيـاءـ الـحـامـدـةـ ،ـ بـيـنـ يـدـيـهـ إـلـىـ كـاتـنـاتـ حـيـةـ ،ـ بـلـ
ـإـلـىـ إـنـسـانـ :ـ فـالـصـنـدـوقـ الـلـذـىـ تـخـاـولـ صـاحـبـهـ آـنـ تـغـلـقـهـ فـلـاـ تـسـتـطـعـ ،ـ بـصـورـهـ
ـعـنـ حـقـ هـكـنـاـ (ـفـرـاـيـاـ أـنـ الصـنـدـوقـ لـاـ يـخـسـنـ إـطـيـقـ فـهـ ،ـ كـانـهـ أـبـكـمـ يـرـيدـ
ـأـنـ يـنـطـقـ بـكـلـمـةـ مـنـ بـيـنـ شـدـقـيـهـ ،ـ لـاـ مـنـ طـرـفـ لـسـانـهـ)ـ وـالـسـمـكـرـيـ يـقـومـ
(ـيـاسـكـاتـ الصـبـورـ الـرـئـارـ ،ـ إـلـىـ تـأـدـيـبـ الـرـتـاجـ لـيـسـحـبـ لـسـانـهـ الطـوـيلـ)ـ :

وـبـعـدـ ...ـ فـإـنـ أـسـلـوبـ يـبـيـ حـقـ بـخـاجـةـ إـلـىـ درـاسـةـ الـقـمـ الـبـلـاغـيـهـ فـيـهـ مـنـ تشـيـيـهـ
ـإـلـىـ اـسـتـعـارـةـ وـكـتـابـةـ ،ـ درـاسـةـ مـسـتـفـيـضـةـ ،ـ بـجـانـبـ آـرـائـهـ النـظرـيـهـ المـشـوـهـةـ
ـفـيـ تـضـاعـيفـ مـقـالـاهـ الـخـلـفـةـ ...ـ بـلـ إـنـ الـإـنـتـاجـ الـحـدـيـثـ لـأـدـيـاثـ جـمـهـ بـخـاجـةـ
ـإـلـىـ جـهـودـ مـنـ نـفـسـ النـوـعـ تـخـاـولـ فـيـهـ الـاهـتمـاءـ إـلـىـ مـعـالـمـ بـلـاغـيـهـ جـدـيـدةـ عـلـىـ
ـضـوءـ الـمـرـاسـاتـ الـحـدـيـثـةـ فـيـ عـلـمـ الـجـهـاـلـ وـعـلـىـ ضـوءـ الـمـعـايـرـ الـبـلـاغـيـهـ الـمـسـتـحـدـهـ
ـوـحـقـاقـ عـلـمـ النـفـسـ الـأـدـبـ وـغـيـرـهـ مـنـ الـعـلـمـ وـالـمـعـارـفـ وـالـقـيمـ الـحـدـيـدـهـ وـهـوـ

عمل منوط بالأدباء والباحثين على السواء ، حين يقومون باستقصاء أساليب التعبير البلياني . ثم يتبعون ذلك بدراسة متعمقة ، وهذا العمل جدير بأن يكون مشروعًا يتباهى به الخالص الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، وأفقيات العامة العلمية الأدبية الأخرى . حتى لا نظل في موقف المتقد للتراث ، والعاجز في نفس الوقت عن إنجاز شيء جديد .

وإذا كنا قد تناولنا التشبيه باعتباره أوضح الصور البلاغية التي استخدمها الكاتب فإنه من المناسب هنا أن نتناول ظاهرة هامة تبرز بعض خصائص « الصورة » عنده .

فيجي حق يعمت بمقدار يروع القارئ من رهافة الحواس ونشاطها وقدرتها الفائقة على الالتفات ، وتكوين « الصورة الحية » والصورة الجديدة في أسلوب التعبير البلياني ، وهي جديرة بالدراسة لمن يرغب في أن يكتشف عن قيم بلاغية لأسلوب العصر ، بل من أراد أن ينرى خواصه وضع أساس بلاغة جديدة ، أساسها الاستقصاء المثالي والمتعدد لأساليب التعبير الأدبي لدى أدباءنا المعاصرین .

لفتحن في صوره لا نلتقي بالصورة البصرية فحسب — كما هو الحال على الصور البصرية عادة وإنما نلتقي بالصورة الشمية ، والسمعية ، واللمسية ، فتحن أمام فنان متعدد الحواس ، يطلقها جميعاً وراء المحسوسات لتكيف أبعادها الحسية والمعنوية على سواء ، ولعل « الصورة الشمية » هي أنشط هذه الصور وأوسعها .

في (قصة في سين) يورد ذكر الواقع وأثرها في إثارة رغبة عابري في نيل مأربه الخنسى من آلة الغجرية » وفي « أبو فودة » نفس الأمر ... وفي مجموعة « أم العواجز » لا تكاد تخلو قصة من صور شمية أيضا .. يقول على لسان الفتاة في قصة « كوكو » وهي جالسة مع جارهم متفردين . ولماجلست بجواره سالت نفسها : أين شمت من قبل هذا المطر؟ أتعرف شيئاً حقول

الفول إيان ازدهاره ؟ ... رائحة الخشب الفض حين يشنه المشار ؟ رائحة صدور المرضعات ...؟

وفي (الدرس الأول) إحدى أقصييص المجموعة يصف عم خليل الرجل السوداني عامل البلوك بياحدى قرى الصعيد ، وهو دائم التألف من رواج أبناء القرية . . .

«كم تألفت عم خليل من رائحة الخلبة والبصل والعرق يتضاعد منهم كأنها غبار أتون ويقوده التألف إلى أن «يغسل الكوخ بالبرول ويطلق فيه البخور السوداني وظللت رائحته تملأ خياشيم صديقه الصغير أيام طوبيلة» .

وفي (صح النوم) تلقي بهذه الصورة ل الفتاة التي وقعت في حب عامل المطحون «ولعل سبب هدوئها هو سحر الدقيق الطازج تمد فيه اليد فتحس بحياة غنية كثيرة فيها الدفء والندى معا ، وكانتا تصافح مخلوقا له براءة البكر هنا قد خلع درعه .. وللدقائق الطازج رائحة تجمع بين نفس (١) (٢) وغضاض الطين ، وبين عطر الخبر الطازج الخارج لتوه من الفرن ، وهو من أرق العطور ... هذه الرائحة ترد الفتاة للحياة بهاء فجرها الأول قبل أن يطلع الإمام والدنس ، وتتمثل العمل والكبح في المواجهة بعيدا عن الوشيايات والإشاعات .

والملاحظ أن أكثر الصور — وما سنناء أمثلة خصيلة — غنية بالمعنصر النفسي . فالرواية دالماً أبدا تتحرك في نفس الشخصية تجرب قديمة مختارة في أعماق اللاشعور ، وهي تتحرك مع هذه الذكريات والتجارب الدفينة رغبات جنسية ظامنة للرغبة ، فالجنس أحد العناصر المأمة في مثل هذه الصور كما أن المحسوسات التي تلتقطها حاسة الشم — مثلاً — عند الكاتب هي محسوسات غريبة ، وقلما يتتبه إليها الإنسان منها أوقي من توقد الحواس وبقاظتها

(١) ساقطة في النفس : وانظر (صح النوم) من ٢٩ - ٣٠

فن رائحة حقول القول إبان ازدهاره إلى رائحة الخشب الغض حين يشقه المشار، أو رائحة الدقيق الطازج، أو عخاص الطين... الخ، وهي التفافات تتطوى على رهافة ودقة بالغتين.

ولقد حدثني الكاتب الكبير عند لقائي به عن هذه الظاهرة في التعبير حديثاً يكشف عن التفافه إليها وتعمدها، وهو يقرر أن الأديب من واجبه أن يطلق حواسه وراء رؤاه على نحو يعمق تجاريته الذاتية.

الرمز:

يستمد التعبير الرمزي نشاطه - في الإيماء والتأثير - من أعمق اللامعور، والأديب في التعبير الباحر ينقل لنا المعانى المحددة أو الصور المرسومة الأبعاد يقصد الإفهام ، لا بقصد التأثير فإن وجود التأثير ، كان غير مباشر .

وبيني ألا تتجاهل العوامل التي من شأنها تشويط العقل الباطن ، والعمل على إثرائه والتي أبرزها تجارب الأديب وعواطفه المكبوتة ، وإحساساته الخافية ، ورهافة مشاعره ، بشكل يعينه على الالتفاظ ، ثم الإحساس بما وراء الأنسوسات .

وهي كلها عوامل هامة في سبيل إثراء العقل الباطن بالتجارب المختبرة ، التي تحصل إلى عناصر خاصة على مدى السنين .

كما يتبين ألا تجاهل هل تأثير المقاومة في إثراء العقل الباطن وتشويطه . ولقد مر بخي حقي - في حياته - بتجارب عديدة ، وعاني الكبير من الأزمات النفسية في الريف ، وأثناء عمله خارج بلده بالسلوك الدبلوماسي وامتزجت هذه التجارب والأزمات ... ، وتفاعل في عقله الباطن ، وكان من الممكن مع هنا ألا تتمر في حقل الأدب والفن ، لو لا أنه قد وهب لإحسان الفنان ، وعمق المفكر ، وكان لثقافته أثر في خصوصية هذه الحصيلة المختبر تؤمن التجارب العديدة ؛

والرمز — في أدب يحيى حتى — نوعان : رمز كلى ، حيث تكون القصة يأكلها رمزاً لوقف معين ، والشخصيات في إطار الحديث رموز لمعان أو الأشخاص ، أو لوقف ، وقد تقدم دراسة ذلك في موضعه .

والنوع الثاني : رمز جزئي ، يوحى بالإحساس معين ، أو يهدى لوقف أو يوحى بفكرة ما . وهذا الرمز الجزئي ، هو موضوع الدراسة خلال تلك السطور .

ومن أمثلة هذا النوع طائفة من الصور قريبة الشبه بالتشبيهات التي أسلفتنا لإبراز بعض منها لكنها تميز عنها ، بأنها أكثر تعقيداً ، وعمقاً ، وجوشاً بالإحساسات ، وأكثر قدرة على إثارة المشاعر النفسية المهمة .

في قصة (البوسطجي) يحاول أن ينقل إلينا إحساسات البوسطجي ، حين ذهب يبحث عن بيت (أم أحد) العجوز لكي يسلمها خطاباً من خطابات جميلة ، فيقول — وقد فوجئ بأيتها قد ماتت — (وعلاء حوا عليه صرخ وخيل إليه وهو مشتبه الذهن أن كل هذا الجمجم الأسود هو كسر من غربان الشرم يصوت عليه ، وعلى مصيته الثقيلة ، وبخنه المائل^(١)) .

وعندما يحس البوسطجي لحظة استسلام جيلاً للأقدار ، بعد أن اكتشف والدها الأمر «انتبه الرجال على صوت جرس الكنيسة الصغيرة يدق إشعاراً بموت يكاد ينطع ، فقد يعبر التحاسن في بعض الأحيان عن مشاهي حزن الإنسان وألمه^(٢)» .

ومن الصور الرمزية التي تأتي تمثيلاً لوقف ، هذه الصورة لوصف النيل ، والتي تلقى لنا برمتها خيوط الموقف بين جامس وزوجة إسحائيل (ترجرس) وتمهد له : «فليس أول على الشهوة من النيل وقت الفيضان . هو طول العام طفل تخيل تحمله مصر حرفاً على اليدين ، شفتها على

شفقية ، من رحىق فه تعيش ، ينتهي العام وثدي مصر قد جف فيه طيب كله نداء للارتفاع .

وللطبيعة افلات لا مقاييس لقوتها ، فلا يأتي الميعاد حتى تتفض مصر . تحس الرشقة تقلب قبلة حارة تنفجر بها شهوات عيشية تجمع طول السنة . ويقترب الطفل من بين يديها فإذا هو عملاق : يد تشد شعرها ، ويد تصرع خصرها ، ثم يطويها كمحفظة فتغيب ... ويرتوى في جوف مصر كل شق ...)^(١)

وقد سبق — حين تناولنا أقصوصة السرير النحاس — أن كشفنا عن صور التبشير الرمزي المختلفة في لغة الأقصوصة . وكيف تضافرت مع الموقف ، القصة لكي تعلق المثلث التأثير المطلوب .

وهكذا يثبت يعني حتى بصورة الرمزية عن إمكانات أصلية من الشاعرية جديرة هي الأخرى بدراسة الباحثين .

الدعوة إلى الأسلوب الطهي :

شغلت قضية اللغة ككاتبة بصورة يتبينها دارس أدبه ونقده بالنظرية العادية ؛ وقد ساقه ذلك إلى الكتابة عن العامية والفصحي — مثلاً .

غير أن أهم كتاباته دلالة على هذا الانشغال مقال له ضمن كتابه « خطوات في النقد » تحت عنوان : « حاجتنا إلى أسلوب جديد » وهذا المقال في الأصل هو محاضرة كان الكاتب قد ألقاها بجامعة دمشق لإبان الوحدة ،

وقد طالعنا في مستهل حديثه بمحور دعوته بأن قال : « القضية التي أريد أن أعرضها عليكم هي أنا — فيما أعتقد — لن نصل إلى إنتاج أدب نجد فيه — نحن أقمنا أولاً — مقنعاً لنا ثم يصلح ثانياً للترجمة والتقليل إلى الثقافة

(١) ص ١٢٠

الدولية إلا إذا تخلصنا مما أحس به في أساليبنا من عيوبن كثيرة : الميوعة والسطحية ، تعمق بدلًا منها التحديد أو الحدة والعمق^(١)

فأما الميوعة : فإنها ترتبط في رأى الكاتب — بظاهرة أخرى أسلوباً و السجع الذهني « فإذا كنا — في مطلع نهضتنا الأدبية قد استطعنا أن نتخلص من « السجع الذهني » فإن « السجع الذهني » لا يزال يندس في بعض أساليبنا في صورة مستترة . . . لأن تعطف على الجملة جملة أخرى لاقرئ سجعاً ولكنها مع ذلك سواء طابت الجملة الأولى في إيقاعها أم لم تطابق ، وإن كانت المطابقة تحدث في الأعمى ترددنا واضحًا كانه كل لمحى الجملة الأولى فهي زيادة لا طلب لها ، لأنفدي شينا جديداً^(٢) . . .

ونترسل مع الكاتب في مقاله لنظرر بأمثلة من واقع أسلوبنا الأدبي الشائع فهو يعرض علينا أمثلة من « تعبيرات كبيرة متداولة هي بمعية السجن المفروض على مجموعة من الألفاظ ، فقدت في هذا الأسر معناها وكرامتها مثل قوله :

- في سهرة ويسر . . .
- في حفة ورشاقة . . .
- في دعة واطمئنان . . .
- في خمر وحياة . . .

ويعلق على هذه الظاهرة بقوله : « وهكذا كان الكاتب يجر خططاً ، فتجري إليه المجموعة كاملة . حتى كدت أتصفح المطابع أن تصيبها في قوالب تقليدية لعنة بجم الحروف كل مرة^(٣) .

(١) عطرات في النقد : من ٢٠٦ (٢) عطرات في النقد : من ٢٠٦

(٣) عطرات في النقد : من ٢٠٧

وقد راح الكاتب يقلب الآراء المختلفة حول تفسير ظاهرة الميوعة في الأسلوب العربي المعاصر. ولاحظ آراء بعض المستشرقين مثل المستشرق دمومين « يقول : « الأدب العربي هو في صميمه أدب قوالب متدرجة » أو آراء بعض الدارسين العرب الذين مدواها في حسن نية اللغة العربية مدواياً يوحّد عليهم ومحتب من قبل الفلاح ، لأنـه ، بضم ، في حقيقة أمره لغتنا بالميوعة ومن أمثلة هؤلاء الاستاذ على الجندى في كتابه عن (السجع) حيث يقول :

« واللغة العربية — انظروا إلى هذا التقييم ^(١) — لغة أناقة وزخرف وبمالجة وتهويل والنغم والوزن والموسيقية والرثى من عناصرها الرئيسية وصفاتها الواشحة بها » .

ثم في النهاية دافع الكاتب — الاستاذ يحيى حتى — عن اللغة العربية من واقع الشعر الباهلى الذى لم يصبح بتحديد المعنى من أجل الرثى، وكذلك التر باهلى والإسلامى مثلاً — على وجه التحصوص — في أقوال الرسول صلى الله عليه وسلم — ثم في أسلوب كاتب مثل ابن القفع أعجب به يحيى حتى كثيراً وأشاد بطريقته في التعبير ، ومن دلائل حرص ابن القفع على تحديد المعانى وتحديد الألفاظ . قوله : الكلام يزدهم في صدرى فأفتلت خيره .

ويعود الكاتب — تأكيداً لدعوته — إلى الإفصاح عن مقصدته فيقول : أن الأوان لأن يكون لنا في الأدب أسلوب أسميه « بالأسلوب العلمي » ، يعتمد على تحديد المعانى ، وبالتالي اختيار ألفاظ محددة لها ، بل أقول ألفاظاً حتمية بحيث لا يكون المكان صالحاً إلا للفظ واحداً ، وبعده أن يستبدل به لفظ آخر .

(١) خطوات في النقد : من ٢٠٨ وابنللة الاعترافية هي للأستاذ يحيى حتى وليس ضمن الميارة المقتبسة من كتاب الاستاذ على الجندى.

يبقى بعد هذا صفة أخرى يأخذها الكاتب على أسلوبنا العربي المعاصر : وهي صفة السطحية . ويعاول أن يتلمس أسباب هذه الظاهرة فيجدها فيما يلي :

١ - فقر الروح وقلة الانتباه إلى عالم الماديات ، ويعتبر هذا الأسلوب التعليم للذى ساد في بلادنا أجيالاً حيث لم يكن هم الدارس إلا حشو المخاغ بقشور من علم من كتب « لم توقظ حواسنا وتدرّب على الانتباه للطبيعة حولنا . لم يدرس علم النبات والحيوان لاعادة ، ولا فيها شخص بلاده . كلمة شجرة عنده تعنى كل الأشجار ، أما محدودتها فيحفظ ألفاظها كالبيغاء . . . يكاد لفظ العصافور يعطي كافة أنواع الطير »

وليس أسلوب التعليم وحده هو مبعث هذه السطحية الفكرية التي انعكست على أسلوبنا الأدبي ، وإنما أسلوب التربية في البيت المصري في زمن الكاتب حيث « مجال إبراز الشخصية الذاتية في هذا الجلو ضئيل . . . »

٢ - أن الكتاب يعانون مشقة كبيرة في حل مشكلة الاهتداء إلى ألفاظ نسمى بها حشداً ضخماً في عالم الماديات لأنشياء لم تكن تعرفها العرب ، هي وليدة الحضارة الحديثة . . . وإنما هي المشكلة قاصرة على عالم الماديات بل هي قائمة أيضاً في عالم العواطف .

٣ - حاجتنا إلى الترجمة الأمينة الدقيقة عن اللغات الأجنبية فلا تزال الترجمة في الحدود المستطاعة هي الكثيلة بإثراء الذهن والأسلوب وتحديد المعانى والألفاظ ويعتبر كلامات جديدة من هجور عنها » .

وهنا يتوقف الكاتب ليعلن - في صراحة - عن تشاوئه الشديد من موجة الترجمات الرخيصة التي بدأت تعم السوق ، لأنظرها في ذاتها فحسب ، بل لأنها - أيضاً - تصد الطريق عن ترجمة صادقة أمينة لا تجد لها مجالاً بعد هذه الترجمات التجارية .

ولكنه يعلن عجزه إزاء هذا التيار بقوله « ولا أدرى كيف تعالج هذا البلاء » .

وبقدر ما ترتبط هذه القضية — لدى يحيى حتى على نحو ما عرضناها في إيجاز — باهتمامه بالشكل اللغوي ، وإداركه لمشكلات التعبير اللغوي ، يقدر ما يكون ارتباطها بقضية أخرى لانقل أهبة : هي قضية الفكر وانعكاسها على طرائق التعبير اللغوي وصورة . فالآداب — من أحد زواياه ثقافة وتراث فكري ، وليس مجرد إنشاء أو افتتاح لفظي متعدد .

ويحيى حتى بهذه الإثارة العلمية لإحدى جوائز مشكلة اللغة في التعبير الأدبي يدخل في عداد المشرعين اللغويين : حين يدعو للحد من التراصف ، وإعادة النظر في هذه الظاهرة ، وحين يحاول رسم الحدود للكلمة المحددة الدقة الدلالة عن المصمون النهي البعيدة عن المبوعة والسطوحية ، وحين يرسم المعالم الدقيقة الكفيلة بتحقيق أسلوبنا الأدبي من هذه العلل حتى ينبع لأدبنا الديون والانتشار .

ومن هذه المعالم دعوه إلى خلق مزيد من الألفاظ الخصارية التي تفي بالتعبير عن عالم المحسوسات والمعنيات على السواء . ودعوه إلى الترجمة الدقيقة الأكينة ، ودعوه إلى دراسة ما فعله اليهود عند إحياء لغتهم العربية التي ماتت منذ ظهور المسيحية مستندا في هذا إلى المصادر المشتركة بين العربية والبربرية بحكم ما بينها من وشائج ، ثم مناداته — كذلك سبرامة ما في اللغة التركية من ألفاظ عربية كثيرة استقامت الأگرالك من مواضعها الصحيحة في لغتنا ولم يعشوا بها .

وإذا كان الأسلوب الأدبي في عصرنا الحديث قد مر بمرحلتين :
أولاها : التزام السجع والمحسنات النفعية في غير إخلال بالمعنى ،
أو إفساد التعبير .

ثانية : التخلص من السجع والصنعة نهائياً ، والخلوص منها إلى أسلوب مترسل .

فإن الأسلوب الأدبي المعاصر يدعوه يحيى حتى - يحاول الدخول في مرحلة ثالثة هي مرحلة الارتباط الأعمق بالفكرة . والتخلص من التزيد والسطحة ، والارتفاع بالتعبير الأدبي إلى مستوى يخاطب إنسان العصر أنها كان موطنها .

و واضح أيضاً أن هذه الدعوة التي قلنا عنها إلى أهيئتها وحاولوا - وهي يقصد دراستهم لأدب يحيى حتى - أن يتحققوا . واضح أنها تستند إلى جنور التراث الأدبي ، وتوّكّد ما في طبيعة لغتنا من ميل إلى التجديد والمعنى وتدفع دعاوى غير المتصفين ، الذين يملؤهم دس (مسألة الجلس والبيئة الصحراوية) في كل حديث لهم عن فكرنا وتراثنا .

وقد جاءت هذه الدعوة بعد فترة طويلة عكف خلالها الأستاذ يحيى حتى على درس التراث وتعقمه في صير ولم يستنف عن الاسترشاد بأهل البصر بهذه الدروب : حين استعان بالأستاذ محمود شاكر في هذه الدراسة الشاقة .

وإن الكثرين من أدباءنا الشبان يرون في الحديث عن اللغة حذقة وتسكا بشكليات لاطائل ورامها . بل هم يرون في الالتفاف على التراث وعاؤلة العكوف عليه ضرراً من الجمود والتأخر . . . وذلك في الوقت الذي تحاصرهم ، ويشغل أذهانهم الكبير من مشكلات التعبير اللغوي على نحو أوضح لنا يحيى حتى الكثير منه .

ولكن الحقيقة المرة هنا : أن أدباءنا الشبان يؤمنون بفرووب من الواقع على مواجهته وهم يؤمنون في مسلكهم الأدبي الطريق السهلة . ومن هنا كان استسلامهم الكبير من المزائق : كورطهم في مساندة الدعوة إلى العامة

والانتصار لها خاصة في قالب المسرحية أو تورطهم في الإقبال على الترجمة قبل التبيّق والاستعداد الملائم ومن هنا كان الظفر بترجمة أمينة أمراً قليلاً يتحقق .

إن الترجمة ليست وظيفة يكفي أن يتصدى لها المتقدون للغات أجنبية ولكنها - خاصة ترجمة الأعمال الأدبية - عبء متوفّر بالأديب الذي استوى له حظ وافر من الرؤاء اللغوي والبصر بطرائق التعبير العربي إلى جانب بصره بروح اللغة التي ينقل عنها .

وهذان الجوابان : تعمق أسرار التعبير في اللغة الأجنبية .

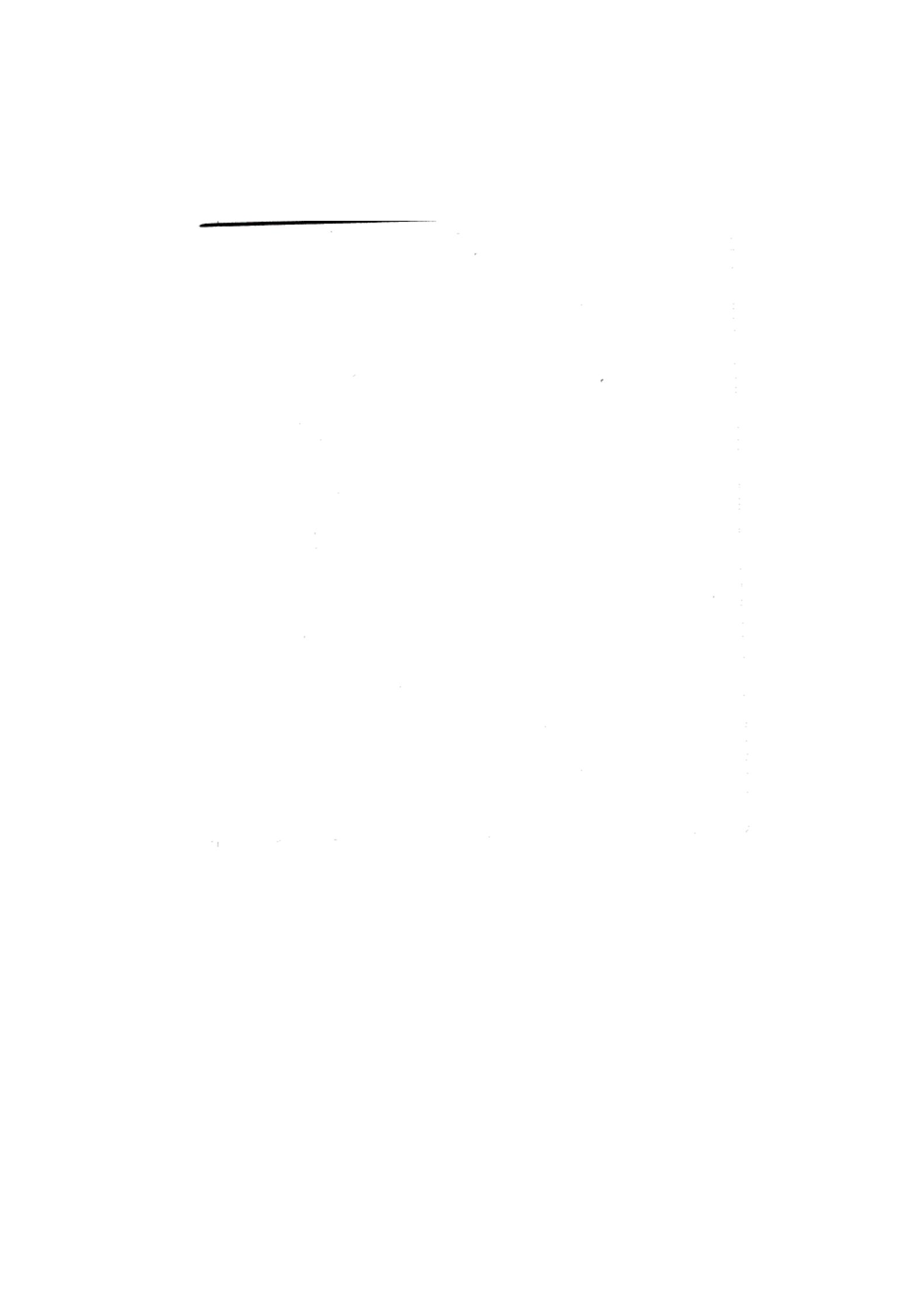
: وحسن البصر بالتعبير في اللغة العربية .

هذان الجوابان قد توافرا لدى أدباء الجيل الماضي فكانوا الموجهين لحركة الترجمة ومن هنا ظفرت المكتبة العربية بأروع الترجمات من المازني وللعقاد وطه حسين وأحمد أمين والزيارات وغيرهم .

الفصل الخامس

جهود الرائد والموجه

- في التاريخ الأدبي
- في النقد الأدبي
- بجهى حتى والرجايني



جهود الرائد والوجه

في التاريخ الأدبي

تمثل جهود يحيى حق رائداً ومجهاً في إبداعه أولاً ثم في دراسته وبعورته ثانياً، وربما كشفت دراستنا السابقة الكثيرة من هذه الجهود في ميدان الإبداع.

ونحاول في هذا الفصل أن نبرز جهوده في ميدان البحث والدراسة؛ وفي هذا الميدان تبدو لنا جهوده بصورة أوضح لأنه يعبر لنا عن آرائه وأتجاهاته وتوجيهاته بأسلوب مباشر صريح.

ويحيى حق في جهاده مبدعاً وباحثاً يبدو له هدف واضح مستقل، وهو خلق قصة مصرية لها طابعها وأصالتها في التعبير عن حياتنا وطبيعتنا وبيتنا وأمالنا وألامنا...

وقيمة هذا الجهد يتمثل لنا في حقيقة هامة ! فيحيى حق يدرك سنته قد حاول وضع أسس القصة المصرية وأوضح لنا معلم الطريق ثم هو في إبداعه الأدبي يقدم لنا التطبيق العملي لهذه التوجيهات والأسس ...

وسوف تتضمن لنا من خلال دراستنا غيرة يحيى حق وخاصته الشديدة في تحقيق ما أراده وسترى حرصه البالغ الشحوم على أن يوجه شبابنا ويضع يده على معلم الطريق.

فهو أول مؤرخ لنشأة القصة المصرية بدراسة مستقلة دراسة كانت على إيجازها ضوءاً قوياً منكراً أبرز لنا جهود الرواد الأوائل في ميدان فتنا

القصصي وذلك بكتابه « فجر القصة المصرية » الذي لم يكن فيه مجرد مؤرخ يكتفي بالتسجيل بل حاول تقييم هذا الجهد وإبراز خصائصه ثم تمحس للفت أنظار شبابنا إلى مواطن الضعف والقوة في هذا الجهد حتى يصرهم بمعالم الطريق ... فيأتي أدبنا متصل بالخلفات موحد الطابع .

ففي حديثه عن قصة « زينب » هيكل باعتبارها أول رواية في الأدب العربي .. نراه جريا وراء اهتمامه بمصرية الأدب يربط بين الاتجاه الأدبي والروح المصرية التي نادى بها وحرص على إبرازها في أدبه .

هذا فإنه يعزز عوامل نجاح قصة « زينب » إلى أن كاتبها شاب متيم بحب وطنه ، مشارك في جهاده متلهف على خدمته موافق لأوجاعه ... منشئه ليس في قيام الدين ، بل في رحابة الريف فهو خبير بأهل وعاداته وسمائه وحيواناته ...

وأرجو أن يلاحظ القارئ قوله « سماءه وحيواناته » ليري كيف اهتم بعنى حق بالطبيعة والحيوان باعتبارها معلم بلده .. وهذا ما أخذ به نفسه في مجال الإبداع كما ألم به غيره في مجال التوجيه .

ثم نراه بعد هذا يقول بشأن قصة « زينب » أيضا : « إن مكانة قصة زينب تتعذر إلى اليوم أفضل القصص في وصف الريف وصفها متوعياً شاملًا .. إن قصة « زينب » تجعلك تعيش معها في الريف وتشم رائحة أهلها وأرضها وحيواناته وزرعه وتحالط عن قرب أهل القرية جميعها .

وجريا وراء حرصه البالغ على خلق قصة مصرية خالصة نراه في حديثه عن قصة « زينب » يأخذ على هيكل ما دمه على قصته من عناصر أجنبية . مثل حكاية اعتراف حامد بطل الرواية لشيخ الطريقة ، وبعلق على

(١) فجر القصة المصرية : ص ٣٨

هذا بقوله (كل حكاية الذنب والتظاهر والاعتراف نفسه مسيحية من تأثير

الغرب عليه)^(١)

فإذا وصل إلى محمد تمور وجذناء مابزال منها يتفس الاتجاه وهو
التقى عن الروح المصرية في إنتاجه القصصي .

وقصص محمد تمور في نظره لا ترجع قيمتها لموضوعها وإنما قيمتها
في تاريخ أدبنا الحديث أنها نادت في عهد لم يأت هذا النداء بضرورة
خلق أدب مصرى محل صادق في تعبيره .

وهكذا نجد في تبيّنه للخط التاريخي لنشأة القصة المصرية يتم بالكشف
عن الروح المصرية والطابع المصرى في كل ما أنتج روادنا الأوائل .
وهو ما حرص عليه في إنتاجه الأدب وليس في دراساته النظرية فقط .

وينبغي هنا أن نلقي نظر القارئ إلى حقيقة هامة .. هي أن الدعوة
إلى خلق أدب مصرى محل صدى لحركة التحرر القومى التي تزعمها مصطفى
كامل ثم نبت عن الحركة السياسية حرّكات أخرى في ميدان الفكر والأدب
كان لطفي السيد أحد روادها الكبار ثم كان ثورة سنة ١٩١٩ التي بولرت
هذا النداء أثر في بروز هذا النداء بصورة ملحة وانعكاسه على الأدب
والفن .

على أن هيكل هو من أشد أدباتنا المتخمسين لخلق أدب قوى وقد حصر
مصادر هذا الأدب القومي في مجالين هما : (تاريخ مصر القديم) (ووصف
الطبيعة المصرية) .

وقد رأي أنه في كتابه « ثورة الأدب » يعد فصولاً ثلاثة للحديث عن الأدب
القومى الذى يدعو إليه فيتحدث عن :

١ - الأدب القومى .

(١) نجد القصة المصرية : ص ٤١

- التأريخ والأدب القويم .
 - حكايات في الأدب القويم .

وقد قال في الفصل الأول مانصه : « وليست طبيعة مصر وليس نيلها وواديها هي وحدها ذات السحر والفتنة بل إن تاريخها القديم والحديث ليحتوى من ذلك أكثر مما يحتوى أي تاريخٍ غيره »

وقارىء هذه النصوص حين يلاحظ اهتمام هيكل البالغ بالحديث عن أهمية تناول الطبيعة المصرية والنيل وإحياء التاريخ الفرعوني ... ، وحين يلاحظ محاولة إحيائه للتاريخ المصري القديم وحديثه عن النيل واهتمامه بالطبيعة في إحياءه يدرك كيف كان يعني حقًّا متثيراً أشد التأثر بدعوة هيكل إلى خلق أدب قومي (١) »

١ ولقد أكد يعي حق في تاريخه لنشأة القصيدة المصرية الكبير من الطواهر التي نلسمها في هذا الإنتاج، واستحالت بعد هذا من قضايا الأدب والقى عدنا

من هنا مشكلة «العامة والشخصي» فقد اعتبر هيكل أول من نادى بكتابة الحوار باللغة العامة فهذا الطريق لم جاء بهدده لكن ما يثبت أن يقتضي منه موقف الناقد فيقول :

(ولكنه - ولا أدرى لماذا - ثر في السرد الفاقدا عامية غير قليلة، وما كان أجمل
به أن يفضل فهي لا يعبر لها من الوجهة الفنية ، كقوله سمع ، نظر ... الخ
ونحن نتساءل بدورنا في دهشة لماذا يأخذ يحيى حق على غيره ما أياحه
لنفسه ؟ ألم يستعمل هو نفسه الألفاظ العامية في لغة السرد ؟

(١) لغير النسمة المصرية : ص ٤٩

ويفضل دقة تبعه لإنتحاجنا الفصصى ومعاصرته لتجهيزه ، يضع أيدينا على البداية الحقيقية للقصة المصرية القصيرة خاصة ، وهو واحد من روادها . فيحدثنا عن محمود طاهر لاشين وحسين فوزى وحسن محمود وإبراهيم المصرى ويقرر لنا — بعد — أن هؤلاء وعلى رأسهم طاهر لاشين يكونون المدرسة الحديثة بقصة خاصة (فى سبيل تكريم نفسه وتهيتها لعبء الريادة) . ثم يعرض على إبراز خصائص المدرسة الحديثة تلك : فهذه المدرسة قد مرت بمرحلةين :

الأولى : مرحلة اتصال ذهنى بالأدب الفرنسي والإنجليزى حيث قرأ روادها مؤلفات كبار أدباء مثل شكسبير وذاكلى وسكوت وديكنز وكورنى وراسين وموالير وبازاك ودوماس .

الثانية : انتقلوا منها إلى مرحلة أخرى يسمى بها مرحلة الغذاء الروسى الذى حركت نفوسهم وألهمت عواطفهم حينها قراؤ الأدب الروسى وبيرن جوجول وبوشكين وتولستوى ودستوفسكي وتورجنيف وأخيراً جوركى

ثم يقرر رأيا خطيرا حين يقول (لا أكون بعيداً عن الحق إذا أرجعت إلى الأدب الروسى الفضل الأكبر في إنتاج أعضاء المدرسة الحديثة) ثم يعد هيكل رئيس المدرسة الفرنسية الإنجليزية ولاشين رئيس المدرسة الحديثة التي تأثرت بالأدب الروسى

ويعرض على إبراز المشكلات التى واجهت كتاب القصة عندنا وهى فى إبان الثانوية . فظاهر لاشين تمس بخلاء حرته لقلة المواضيع التى يراها تصلح عنده للقصة فهو يتضيد أحياناً حكايات أو نكات شائعة فيصر فيها من جديد في قالب قصة ثم يقول :

(هذا الخداب كان جحيم كتاب القصة فى أول المهد ومثار قلقهم وعذابهم) .

إن قيمة (فجر القصة المصرية) تتمثل في كشف هذا الكتيب عن حلقات مجهولة في تاريخ كفاحنا من أجل إيجاد قصة مصرية .. وبخاصة عند ما كتب يحيى حق عن (عيسى عبيد) الذي لم يسبق بليانا أن مع بغيره ورآه ووقفه أمامه تسامل في وفاء .

ولكن من هو عيسى عبيد ؟ ما خبره ولماذا لم يخالطنا حتى نعرفه ؟ لماذا انقطع إنتاجه ؟ ماذا كان مصيره ؟

أسئلة لا يجد لها جوابا .. كتنا نقرأ له وتعجب به وتسع عنه وعن آخر له يكتب الفصوص أيضا اسمه شعاته عبيد^(١) . ثم بقينا إلى اليوم لا نعرف عنه شيئا ، وقلما أجد اسمه مذكورا في الأبحاث التي تكتب اليوم عن تاريخ القصة عندنا .

ثم يقرر في النهاية أنه لا يعرف أحدا غير عيسى عبيد تولى في ذلك العهد مهمة رسم الحدود للقصة الحديثة في مفهومها وموضوعها وشكلها .

ومع هذا التعميم في الحكم وهو من صفات يحيى حق في دراسته تراه لا يبرز لنا إبرازا خاصا للجهود التي اندفعت بها عيسى عبيد، والفرق المتميزة بينه وبين أعضاء المدرسة الحديثة وعلى رأسها محمود طاهر لاشين .

ويتباهي يحيى حق في حديثه عن مقدمة مجموعة « إحسان هاتم » لعيسى عبيد والتي كتبها بقلمه - بتباهر إلى ظواهر أسلفنا الحديث عن ظواهرها في أدب يحيى حق من ذلك أن الكاتب في هذه المقدمة قد (عرض مبادئ الفن القصصي عرضا خيلا وفهم المشاكل التي تواجه الكتاب المصري ، وقدم لها حلولا مترنة ، ولكننا إذا قرأتنا قصصه بعد هذه المقدمة المتهجدة لا تستطيع

(١) في كتاب (قصة القصيدة في مصر) للأستاذ جياس خضر ذكر لها إضافات مقتبسة .

أن تتعذر عن الإحساس بأن هذه المبادئ الخالدة التي رسمها لنفسه قد وقفت له بالمرصاد فهل هنا القول يوحي بنا إلى التردد في بصر الفنان بالمبادئ التي ينتحلها بيقظة تفاصيل أحلامه؟ (١)

ويندكتونا هذا بقدمة يحيى حق طبوعة «عنتر وجوليت» ثم خروجه
عما أوجبه في مقدمته.

في النقد الأدبي

أما جهود يحيى حتى في ميدان توجيه الفضة ، فظهرت مع أولى مقالاته في صحيفة (كوكب الشرق) في فبراير سنة ١٩٢٧ وكانت سنة آنذاك لا تتجاوز الثانية والعشرين حيث تناول بمجموعة (سفارة الناي) لرائد المدرسة الخالدية في الفضة القصيرة محمد مرد طاهر لاشن .

والملاحظ أن هذا المقال قد حوى بنور اتجاه يحيى حق في ميدان الأدب وال النقد وتلخص آراءه التي ظل يأخذ بها ويعمل على تطويرها.

من ذلك مثلاً : اتجاهه إلى ما أسماء بالنقد التأثري ، فهو يصارح قراءه سلباً بأنه سيتعدد التخصص من وجهة نظر القاريء الذي لا يهمه سوى أن يظفر في القصة بما يشبع روحه ويفتنها دون التعرض للمناقشات الجدلية التي قامت حول النقد والنقد ... وهل يجب أن يحكم الناقد بأصول الفن المعرف بها أم له أن يعتمد على مزاجه ومشاعره الشخصية

وهذه الرسعة هي التي تميز بها نقده في كل ما كتب وهي التي طالعنا بها كما أسلفنا في مقدمة (خطوات في النقد) حين قال :

(١) فجر القصة المصرية : ص ٤٥

لم أنكر أني لم أخرج عن دائرة النقد التأثري ، ليس في كلامي ذكر للمناهب ، وإذا كانت العناية بالشكل اللغوي قد استولت على يحيى حتى ناقداً وهو الأديب المولع بسحر الكلمة فقد طالعتنا هذه السمة في هذا المقال .

هذا رأيناه في مقالة هنا يأخذ على لاشين ميله إلى الأسلوب الخطابي ، واستعمال الكلمات التي فقدت معانها لكتبة استعمالها عُمُر العادة والتقاليد.... ثم يتهمه بأنه لا يسمى في ألقاظه نحو غایة تسلط على أنكاره .

وواضح أنه في هذه العبارة يأخذ على الكاتب عدم الدقة والتحديد في استخدام ألقاظه وفي مأخذته هذا يدور دعوه إلى ستمو وتنظور فيما بعد وهي الدعوة إلى « الأسلوب العلمي » .

ويعنى حتى الذي تعشق الصدق في كل ما كتب والترم منطق الواقع ومقتضياته هو نفسه الذي يجعل الواقعية الفنية والصدق الفني مقاييس العمل الفني الناجح ، لهذا نراه يناقش الجموعة من هذه الزاوية فهو يأخذ على طاهر لاشين [إيجاده موقف مفتعلة عندما يناقش قصة (منزل للإيجار) وهي تتلخص في أن زوجاً من أصل وضيع يغدون زوجته التي كانت سبب تعمدته مع خادمة ساقطة وبتروجها وتقم الزوجتان تحت سقف واحد ، فإذا مات الزوج تهدمت العائلة وتشردت أفرادها ولم يبق إلا أن ينزل منزل العائلة في الإيجار .

هنا يعلق على هذا الموقف بقوله : أعتقد أن المؤلف أخطأ في افتراض أن موقفاً مثل هذا يمكن أن يحصل ... ثم يتناول عناصر الموقف بمناقشة تستند إلى منطق الواقع .

ويعنى حتى الزراع يطبعه إلى الفكاهة ، يحاول أن ينقب عن هذه السمة في قصص طاهر لاشين ، ويشيد بهذه الزرعة عنده الكاتب بقوله : وهذه ميزة قلماً توجد لدى المؤلفين المصريين .

والمعرف أن هذا المقال هو بداية كفاح يحيى حق في توجيه القصة المصرية—
والمعروف أيضاً أن القصة كانت متزال في طور نشأتها وما تزال حوطها
عقبات وصعاب تبطئ بخطتها .

ولا يفوتك يحيى حق أن ينال مخلصاً في سبيل كشف هذه العقبات
وإنصافها عن طريق الوليد المنذر ، ومن أبرز هذه المصاعب أن القصة المصرية
آنذاك كانت محصورة بالجواب محدودة الموضوعات . . . وهو يعزى
ضيق الموضوعات إلى وضع اجتماعي كان له ثأثيره الفعلى وهو عدم مشاركة
المرأة في الحياة العامة آنذاك واحتاجها . . . في الحال أمام القاص محدوداً
في إبراز المواقف الإنسانية المختلفة ، لأن المرأة طرف في إبراز هذه المواقف
وخلق الصراع فيها . . . وحيث أن المرأة غير موجودة وجود مشاركة فلم
يكن أمام الكاتب إلا أن يكتب قصصاً تدور حول الطلاق والزواج ، وهو
أمر أصبح ملماً كما يقول .

وتظل المشكلة هكذا معلقة لا يبدى فيها يحيى حق رأياً أو اقتراحاً حتى تراه
مقاله الثاني عن ظاهر لاشن في مجموعة الثانية (يعنى أن) يضيق بقول
عبد الله عنان (مادامت المرأة بعيدة عن وسطنا فلن نصل إلى القصة
الرشيقه التي تكون فيها المعانى الدقيقة وتتغلغل في التفسيطات المختلفة) .

إذ يتساءل : هل خرجت المرأة حقاً من حياتنا ؟ أليس يمكن أن تفتح إحدى
الجرائد فتجد ما لا يخصى من الحوادث التي تكون للمرأة أكبر الأثر فيها ؟
لأنه أن يقول :

« وإننا لا نريد الاتجاه للإ匕احية ، ولا أن ننتصر على القصة التي تكون بطلتها
ساقطة فاجرة ولا نريد أن ننم عن حوارث المخافطة . »

سلطان المرأة إذن موجود بدليل هذه الحوادث ، وبن اختلفت المرأة
وراء الستار ، فالآدب المصرى أمامه أن يكشف عن روح المرأة المصرية

كما هي وعلى فرض أن المرأة مختيبة حتى قلبين الأدب المصري تأثر
هذا الاختباء على المجتمع وأخلاقه ، وهذه مهمة ليست قليلة الخطط .

ولقد حلتني بخي حتى هذه النظرة علیا ، عندما كتب بمجموعته (دماء
وطين) وبذلك أثبتت تطبيقها صدق نظرته وسلامة رأيه .

فالملاحظ أن هذه الجموعة قد نجحت بالفعل في الكشف عن دور المرأة
وهي مختيبة وراء السار ثم أثر هذا الاختباء على المجتمع وأخلاقه ...
ويكفي دليلاً أن المرأة في جميع قصص الجموعة تلعب دورها في بيضة محفوظة
بالتقاليد الصارمة وهي بيتة الصعيد ، وهي لا تمارس دورها علينا وإنما تؤديه
متخفية خائفة أن يكتشف هذا الدور .

وقد حقق الاتجاه التأري لدی بخي حتى كناقد أصالته التي تميز بها
في ميدان الاتجاه الأدبي ... فهو حرفيص على الإدلة برأيه الذي يعليه عليه ذوقه
وثقافته وحاجات عصره ومجتمعه .

لقد تحرر من سيطرة المذاهب وحرص على لا ي quam في تصاعيف نده
مصطلحات وقوالب - بل عمل خاصاً على خلق أدب مصرى له طابع مستقل
وملامح متميزة وهو يمارس عمله في الميدانين التأري والإبداعي معاً .

هذا يخواز من لم يتفهم طبيعة نده واتجاهه حين يراه معيناً بالأسلوب على
طريقة الكلاسيكيين ؛ ثم يخاطسه الاتجاه القصصى من حيث منطقه وصدقه
على طريقة الواقعيين ؛ ويخاطسه المضمون من حيث مطابقته للمحاذق العلمية على
طريقة الطبيعين ؛ أو الكشف عن الرموز والدلائل الإيمائية على طريقة
الرمزيين ... يعجب القارئ حين يرى بخي حق قد جمع في جعبته كل هذه
الاتجاهات لكن هذا العجب لا مكان له أمام ناقد فنان لا يحمد الفن أمام
المذاهب والمناهيم الأخرى - دودة بل ينطلق به إلى نشرة متكاملة سذها النون
والذاتية والأصلية .

وقد مر النقاد الأدبي لدى يحيى حتى بمراحل ثلاثة :

١ - المرحلة الأولى : كان فيها هادئاً . . ليس في طيات نقاده تحامل أو سخرية . . ينفتح إلى العمل الأدبي التفاصي مستقصياً بأحد الأمور مأخذ الحد الخالص ، وتمثل هذه المرحلة مجموعة مقالاته التي تبدأ بمقالة في نقد مجموعة « سخرية الناي » ثمود طاهر لاشين سنة ١٩٤٧ ثم تنتهي بمقالة عن « توفيق الحكيم بين الخشبة والرجل » الذي تناول فيه مسرحية « أهل الكهف » سنة ١٩٣٤ .

٢ - المرحلة الثانية : وتبادر بمقالة عن مسرحية « العباية » للأستاذ عزيز أباظه بمجلة الثقافة سنة ١٩٤٠ وتنتهي بمقالة عن رواية « غصن الزيتون » لمحمد عبد الحليم عبد الله .

وفي هذه المرحلة يميل يحيى حتى إلى السخرية المريبرة سافرة حيناً ومتخفية أحياناً .

يعمل بالعمل الأدبي إلى القمة في سطوة . . . وهو في سطوة آخر يحيى به إلى وادٍ سحيق، ويلاحظ هنا من طانع مقالاته في نقد مجموعة « الوسادة الخالية » للإحسان عبد القدوس حين يقول « ولا ينكر إلا مكابر بأن إحسان عبد القدوس . . . من أساتذة فن القصة في مصر . فالشرط الأول لنجاح كل قصة متوف عنده وهو أن يكون عندك حكاية ترويها وتغلب بها لب القارئ، والشاش الذي في يديه متن القصص وتفصيله يتم عن ذوق وبصر . . . الخوار سهل طبيعي غير متكلف »^(١) .

ثم تراه يضرم مشيراً إلى عناية إحسان عبد القدوس برؤس الألقات وظلالها دون دلالتها على المنهى المراد فيقول : أما المغة وتحديد الألقات فإنه لا يفلق من أجلاها رأسه مادام قد وصل لغرضه وكتب بخليل رضيبي قرعاً بالناصرين والمخذليين . . . ثم لا يدع المؤلف حتى يلغى في النهاية ما قرره في البداية من أن إحسان عبد القدوس أستاذ في القصة فيقول :

(١) مطرادات في النقد : ص ٨

(فلا أظنه يطبع في أن تعد قصصه من الأعمال الأدبية . . . التي يكتب لها البقاء ومع ذلك لا أقول إنها ستموت بعد عمر طويل . . فستظل مرجع الباحثين لا لقيمتها الأدبية الفنية بل باعتبارها سبلاً صادقاً لطابع هذا الجيل حين يراد كتابة تاريخه في مستقبل الأيام)^(١).

والظاهرة التي تسرّع النظر في هذه المرحلة أن روح التحامل والسخرية سوها مظاهر تحكم العواطف والانفعالات النفسية — قد أفقدت نقد يحيى حق الم موضوعة والإنصاف في كثير من الأحيان، ولا أدل على هذا من مقالة عن فن الريحاني الذي ستقدم الحديث عنه في الفصل الثاني .

٣ — المرحلة الثالثة : وهي تضم سائر مقالاته . . . وقد أفلج فيها عن أسلوب « وخذ الإبر » وبدأ أكثر هدوءاً وتماماً للعمل الأدبي .

إنه في هذه المرحلة لم يقصر جهده على الشكل كما هو في غالب اتجاهه في المرحلتين السابقتين، بل أول المسمون عنادية ظاهرة ونظر إلى العمل الأدبي ككل .

كما مال يحيى حق إلى التنظيم والتقطيع على أسس واضحة فنراه في مقالة عن « المستحيل » لمصطفى محمود يقول :

يستعرض أولاً المؤلف وأعماله السابقة ثم يخلل لنا طبيعة الرواية . . . وفي النهاية يتناول عيوبها ، فيقسمها إلى أربعة عيوب يتناول كل عيب منها في تعمق وموضوعية .

وهكذا بدأ يحيى حق في المرحلة الأخيرة واضح المنهج ، أكثر بصراء ونفاذًا إلى العمل الأدبي :

(١) خطوات في النقد : من ٦١

يحيى حق ونجيب الريحاني

ليس في مجموعة مقالات يحيى حقى النقدية والى ضمنها كتابه (خطوات في النقد) مقال يجمع التحامل والتغافل في نفس الوقت بمثل ماجع هذا المقال الذي تناول فيه الكاتب فن نجيب الريحاني.

ولقد كان هذا المقال بماجع من آراءه وجعل شبه إجماع من النقاد وجمهور النظارة الذين استمتعوا بفن الريحاني وأفروا بعقربيه وشهدوا له بالبراعة التي تميزه كأحد الرواد العالمين من أجل بناء المسرح الكوميدى في مصر على قواعد راسخة.

في هذا المقال يرى يحيى حقى أن «موهبة الحضور» ووحدتها هي سبب نجاح الريحاني وسر شهرته وذيع فنه. فلا يكاد صاحب هذه الموهبة يظهر على المسرح، وقبل أن ينطق بغير أو يأتى بإشارة، حتى يستبد بالنظارة ويجدب إليه كلهم ووجوههم وعيونهم وأذانهم، فتختبئ أسراريرهم وتطيب ثقوبهم.. بل قد يضحكون لقول لا يسمعونه وقد يسأل أحدهم جاره بعد ذلك عن النكتة التي فاتته وضحك لها.

ويقرر الكاتب أن الريحاني قد عاش طيلة حياته يشعر بفارق مكتوم بينه وبين المصريين، ويرى أن هذا سر وحدته الملحوظة في حياته العامة والخاصة ودليل ذلك في رأى الكاتب أن الريحاني قد سمى فرقته في بداية تأليفه أيها «فرقة الريحاني فرانكلو آراب» ويقسم الكاتب عهد الريحاني إلى عهدين :

العهد الأول : حيث كان يمثل الريحاني شخصية كشكش بك عدة كفر البلاص، ويتناول هذه الشخصية التي ابتدعها الريحاني بالشدة المر...

فقد كان كشكش بك كالهرج الذى يصنع على قفاه فى مهازل أولاد يعبر ويخرج النظارة وهم موقنون بأن كشكش بك الذى نال منه التهرو

والصمت على القها ماناك ، لا يزال يرى نفسه سعيداً بلهوه وعبه بين فريق الراقصات العاريات من لا يعرف من العربية إلا (هات) وهو لا يرطن إلا بكلمة (خذنى).

وسر شهرة هذه الشخصية في نظر يحيى حتى ترجع إلى ألحان سيد درويش التي كانت تصاحب استعراضات كشكش بك . . . وألحان سيد درويش في رأيه هي وحدها سبب نجاح هذه الاستعراضات وذروع شهرتها.

ويوازن الكاتب بين شخصية كشكش بك التي ابتدعها الريحاني وبشخصية عيّان بك البربرى التي أبتكرها على الكسار .

فيعرو سر فشل الشخصية الثانية إلى الجمهور نفسه (فهم عيّان البربرى هنا هو عندهم في الدار طباخ أو خادم مائدة أو بواب — رجل من عباد الله يأكل رزقه يعرق جبيه — قد تكون له قفشهاته ومشاكله . . . ولكن حياته محصورة في الدار أو أمام الباب . . . ولو صنعوا منه وأرادوا استضاهه . . . تأولوه قرشاً فيقبله على الفور . . . ويرفعه إلى الجبين . . . ويوضعه في جبيه ويشكرهم . . . لأنهم يريدون رجالاً إذا أرادوا أن يسخروا به ويضحكون عليه تأولوه كأسافى كابرية وتضاحكوا حين يسلِّم لعابه أمام فتاة جميلة . . . تيزأ به).

المهد الثاني: وفيه انصراف الريحاني عن شخصية كشكش بك إلى شخصية الأفندي الطبع القلب حسن البة . . . الذي لا يخلو مع ذلك من مكر ودهاء . . .

وما يقرره يحيى حتى يجعله مخلاً لما أخذته ، أن الريحاني وبديع خيري قد عجزا كل العجز عن تأليف قصة واحدة من صمم الحياة المصرية ، وتساقطا كالتدابير بلا نجاح أو حياة على مائدة المسرح الفرنسي الرخيص .

ثم يتسائل . . . فهل هذا هو الفن المصرى الأصيل . . . ؟ وفي النهاية يحصر يحيى حتى عناصر الفكاهة عند الريحاني فيما يلي :

(١) أعطى الأشخاص مسرحياته أسماء خيل إليه أنها وحدها كفيلة بأن تفسح الناس .

(٢) الردح والتشليق بلا مسوغ أو داع .

(٣) أنه صب جميع ممثليه في قوالب جديدة ، وجعل كلًا منهم على هيئة معلومة . لا يبتعد عنها في مسرحية إثر مسرحية .

(٤) لم تحمل أغلب مسرحياته من شخصية امرأة تركية عجوز ليضحك الناس من رطائلها العربية .

(٥) ويقرر الكاتب في ختام مقاله أنه ليس أول على الوهم — على حد تعبيره في فن الرخافي واقتراحه على موهبة الحضور وحدها من أنه أتفق إتفاقاً ذريعاً على الشاشة البيضاء (أو كان يبذل بأنه لم يجد الخرج الكافي الذي يفهمه) . والآن وبعد محاولة الإيجاز مقال الكاتب في موضوعية — تحاول هذه الدراسة مناقشة آراء الكاتب .

أما الادعاء بأن تجاح الرخافي وسر شهرته مرده إلى (موهبة الحضور) وحدها فأمر لا يخلو من التجني الظاهر ، فضلاً عن تنافيه مع المتعلق السليم .

فاعياد الفنان على شهرته التي اكتسبها من جمهوره . . . ثم اكتفاوه بهذه الشهرة أمر لا يكفي إلا بغير دلالة العارضة التي يمكن أن تقطع مع الأيام ؛ فإذا لم يتعهد الفنان فيه بالتطوير والتحسين حتى يصل به إلى درجة من الكمال تتيح له الخلود لأجرد الشهرة .

وعلى الكسار — نفسه — قد اعتمد على موهبة الحضور ، فكان مجرد سياع اسمه كافياً للإضحاك الناس . . . لكن هذه الشهرة لم تبق إلا على أنها نوع من الظواهر التاريخية التي يتحدث عنها ويتناولها الباحث في تاريخ المسرح . ولقد خد الكسار بفنه ووقف عند حد معين . . . فلما حدث هذا تفرق عنده اهتمامات الناس وأصبح الكسار مجرد حدث في تاريخي لا يذكر جهده وإن لم يستحق ما استحقه الرخافي من التخليد .

والامر ظاهر أماننا .. ها هو ذا الذي يعاني قد مات وما زال الناس يتذاكر وله فته ويختلدون ذكره بينما الكسar حتى وهو ما زال على قيد الحياة^(١) لم يتع له سوى الذكر التاريخي الذي أوجده له يوماً ما شهرة عارضة .

ثم لتناول نقطة أخرى : زعم الأستاذ الناقد أن شخصية كشكش يك
كانت مجرد تهريج وأن الفضل الأول والأخير في نجاحها [يرجع إلى
(سيد درويش) بينما وجدنا الأستاذ الناقد يشد بشخصية عمان يك البربرى
ويغطى عليها ويدعى أن غالبية الوزن الاجتماعي للشخصية هو سر فشلها .

ولقد فات الأستاذ الناقد أن الرخاف حبنا ابتدع شخصية كشكش بك قد تناول بالفعل شخصية كان لها وجودها الاجتماعي يوم في حياتنا . . . هذا العمة الذى سول له جهله وشعوره بالتفقص أن ينافق ما له ويلتقي به فى أحضان الغواى . . . كان موجوداً بالفعل ، وكان شخصية استثنفت النباء الجميع وأثارت أحقادهم بقدر ماثارت سخرياتهم . . . فعدنا التقاطها الرخاف كان معبراً عن واقع اجتماعي ، عن حقائقهم وسخرياتهم على حين أن شخصية عثمان بك البربرى لم تكن شخصية لها تأثيرها فى حياتنا باعتراف الجميع من قراء وأثنياء . . . ولم يكن لها ما للشخصية كشكش بك من فاعلية — وإنما حلاً الكسار إلى شخصية (عثمان بك البربرى) ليضحك الناس من سمرة وجهه ورطانة لسانه ، وتصرفاته الحمقاء . وقد فات الأستاذ الناقد أن تمثيل الكسار بهذه الشخصية ينطوى على عنصرية وسخرية فاضحة بالخواننا الملتوين وبفتحة هم الخواننا فى الحوار والتاريخ . . ولاجد لكلمة (بربرى) تفسيراً إلا ما تحمله الكلمة من معنى ، حين قصدت تصويراً لخواننا أهالى التوبة والسودان ، بالمجملة وضالة الوزن . . والحمد لله أن زالت من مسرحنا هذه الظاهرة المؤلمة الخفية فى تاريخه .

أما ادعاؤه بأن استعراضات كشكش يكفي لنجاته إلا بفضل
الحان سيد درويش وحدها. فأمر غير مقبول لأن سيد درويش وهو الأب

(١) كان المرحوم (عل الكسار) ما يزال حياً عنه ما كتبت هذه السطور .

الروحي لرسيقاتنا الحديدة لم يكن من السلاسة بالقدر الذي يضيع جهده في عمل يدرك تفاصيله .

ثم إن هذه الشخصية لم توقف ، بل عمل الريحاني على تطويرها ، بعد أن أفلح نجيب الريحاني في إنشاء فرقة تمثيلية يديرها بنفسه ، ثم أكمل نموها الراقي بعد أن تعرف على « بديع خيري » وسيد درويش إذ لعب هذا التالوت العبرى مع من التفت حولهم من الأدباء والنقاد والممثلين دوراً بالغاً في ثورة سنة ١٩١٩ ، ثم في حياتنا الفكرية والسياسية والاجتماعية مستعملين كشكش يك ومن يصاحبه على المسرح من شخصيات أخرى ومجاميع من أجل أن يبقو أفكاراً ثورية ونقدية تفعل في الجماهير فعل السحر .

أما الاقتباس — فأيا ما يقال في نوع الأدب الذى اقتبسه الريحاني — فقد جاءت مسرحياته في النهاية مع كونها مقتبسة صورة لنا ولوافقنا . حين صر الريحاني بالاستغلال غير المشروع وقاد نظام الوقف عندنا ، والوصولية والواسطة للذين وقنا عقبة دون تحقيق مبدأ تكافؤ الفرص كما صر يفساد الطبقة الأرستقراطية وفساد الخلق والضمير .

أما شخصية الأفندي التي مثلها الريحاني ، فكانت الشخصية الرئيسية في مجتمعنا كانت رمزاً للطبقة المتوسطة المحارة ... وهي شخصية غالبة ... كان لإبرازها قضل كبير في إبراز مشكلاتنا ... كانت المنظار الكبير الذي ألهى عيوب مجتمعنا في المهد البائد ومفاسد هذا المجتمع ...

أما إنجاز الريحاني في السينما إذا حصلت هذه الحقيقة وعلى فرض تسلينا بصحيتها فلا علاقة بينه وبين مأساة الأستاذ الناقد بموهبة الحضور .

ونحن لا نخاول اللجوء والحداد ... أمامنا الريحاني في (غزل البنات)...، أمامنا شخصية واقعية من خلالها ظهرت لنا مفاسد الطبقة الأرستقراطية وبشاشة استغلالها حتى لعواطف الطبقة الفقيرة ... وتجاهله في فيلم واحد — لو صدق الرعم — يوم كد إمكان النجاح الدائم .

ثم أمامنا براءة الريحاني في التأثير . . . ، أمامنا دموعه الحقيقة وانفعالاته الطبيعية وتعبير وجهه وصوته وكل حواسه وصدق أدائه . . . ، أمامنا قمة من قمم الكوميديا الاجتماعية في تاريخ السينما العربية . . .

لست أدرى لماذا أغفلها الأستاذ الناقد أو تغافل عنها ؟ . . .

هذا هو الريحاني . . . في نظر الأستاذ يحيى حتى . . . هدمه بكل ماإنه
وهو لا يعلم أن هدم الريحاني على هذا النحو هو هدم لأكبر قمة في بنائنا
الكوميدي وإلا فمن يكون سواه ياقيا بعد هذا . . .

ونسى . . . يحيى حتى — جهاد الريحاني وصدقه وإخلاصه لفنه وكفاحه
من أجل إرادة ظمآن في مترايد . . . لم يكن من ورائه مغنم أو مطعم .
كما أن الريحاني — كان رائدا — بما يصاحب الريادة من تعبُّر وما يلازمها
من أحطاء . . .

ونسى أن الريحاني وهو الرائد حين أتى أو حاول الكتابة للمسرح
لم يكن يمارس تخصصه الحقيقي . . . فالتأثير هو تخصصه الحقيقي ، وأما الكتابة
فقد اقتضتها الضرورة . . . لأنه لم يكن أمامه ميراث ، بل كان يواجه أرضًا
بكرا . . . وطريقًا لم تبعدها أيدٌ كثيرة . . .

إذ كان المسرح في عهده في طور النشأة وتجربة أول الطريق . . .

والحقيقة أن يحيى حتى في مقالة هنا قد بدا للعيان تحامله وابتعاده عن
موضوعية الباحث ووحدة الدارس ، ولا أدل على ذلك من تجربته الريحاني
من كل ميزة تكافيء ولو قدرًا ضئيلاً من الإعجاب به الذي لا يكاد يختلف
عليه إلا القلة النادرة . . .

والحقيقة الأخيرة أن يحيى حتى — قد نسى الريحاني كمثل له أسلوب
في الأداء وطريقة في التعبير واتجه إلى الريحاني المؤلف في أغلب مقالاته متوجهاً
على الوالد الروحي للمسرح الكوميدي الذي ترك آثاره في أسلوب المواهب
الكوميدية الموجودة الآن في المسرح والسينما على السواء . . .

ثبات بعض المصادر والراجع

* المصادر :

- أم العواجز : يحيى حقي
دماء وطن
فندبل أم هاشم
عنتر وجولبيت
صح النوم
خليها على الله
دمعة فابتسمة

* المراجع :

- فن الأدب : توفيق الحكيم
الفن التصصى : د . حامد شوكت
النكاهة في الأدب المصرى الحديث : د . شوقى ضيف
نقد واصلاح : طه حسين
القصة القصيرة في مصر منذ ثمانها ١٩٣٠ : عباس خضر
تجارب فى فن القصة : عبد الحميد جودة السجافار
تطور الرواية العربية : د . عبد المحسن طه بدوى
دراسات فى الرواية العربية : د . علي الراوى
فى الأدب المصرى الحديث : عمر الدسوقي
 محمود تيمور وفن الأقصوصة العربية : فتحى الإبادى
نورة الأدب : د . محمد حسين هيكل
دراسات فى القصة والمسرح : محمود تيمور
خطوات فى النقد : يحيى حقي

بعض الموريات :

* الفجر :

١٩٢٦/ ٨/١٩	٨٤	العدد
١٩٢٦/ ٩/١٦	٨٣	العدد
١٩٢٦/ ٧/١٥	٧٥	العدد
١٩٢٦/ ١٠/٢٨	٨٤	العدد

* السياسة :

١٩٢٦/ ١٢/٢٢	١٢٩٠	العدد
١٩٢٧/ ١/١٤	١٣١٠	العدد
١٩٢٧/ ٢/١٨	١٣٤٠	العدد
١٩٢٧/ ٤/٢٦	١٣٩٥	العدد
١٩٢٧/ ٦/ ٦	١٥١٠	العدد
١٩٢٧/ ١٠/٢٦	١٥١٧	العدد
١٩٢٨/ ١٠/١٠	١٨٤٧	العدد

* الكاتب :

العدد الأول ١٩٦١/ ٤/ ١

مدوريات أخرى



الجمهورية العربية المتحدة

مطبوعات

المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية

— ١٢٢ —

الكتاب الأول (٤٦)

التساهمة
الرئيسية للمعاهدة بين مصر والاتحاد السوفييتي
١٩٧٠ — م ١٣٩٠

طبع بالبيئة العامة لكتابون المطبع الاميرية
وكيل الوزارة
على سلطان على
رئيس مجلس الادارة

رقم الاريداع بدار الكتب ١٩٧٠/٢٨٣٥

البيئة العامة لكتابون المطبع الاميرية
١٠٠٠-١٩٦٩ م م ٣٣٠٩